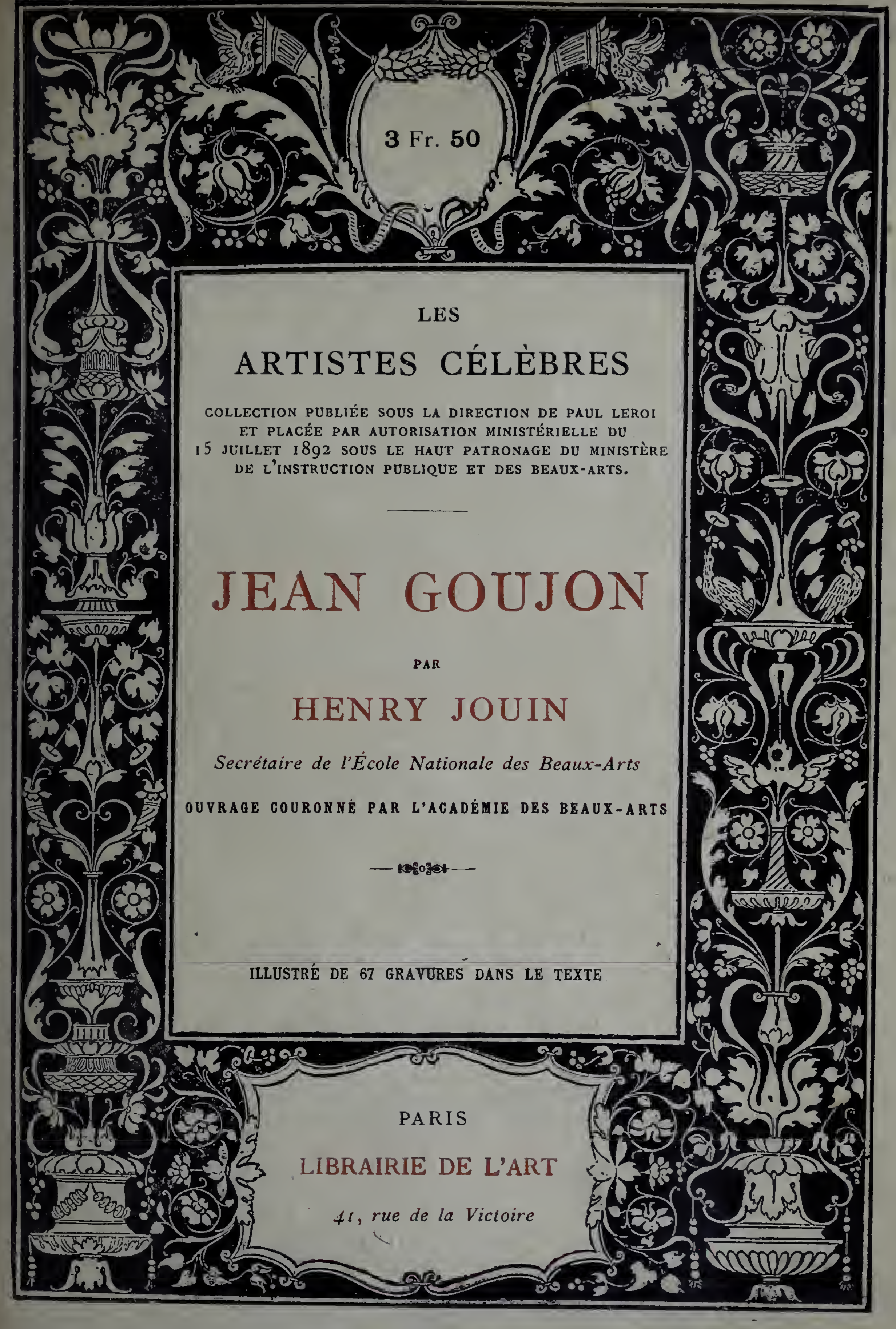


3 Fr. 50

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE PAUL LEROI
ET PLACÉE PAR AUTORISATION MINISTÉRIELLE DU
15 JUILLET 1892 SOUS LE HAUT PATRONAGE DU MINISTÈRE
DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS.

JEAN GOUJON

PAR

HENRY JOUIN

Secrétaire de l'École Nationale des Beaux-Arts

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

ILLUSTRÉ DE 67 GRAVURES DANS LE TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

41, rue de la Victoire

DÉPOSÉ. — TOUS DROITS DE REPRODUCTION ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/jeangoujon00joui_0

[illegible]

A HUBERT LOUIS-NOEL,

Au Statuaire,

A l'Ami.

H. J.

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE PAUL LEROI
ET PLACÉE PAR AUTORISATION MINISTÉRIELLE DU 15 JUILLET 1892
SOUS LE HAUT PATRONAGE DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

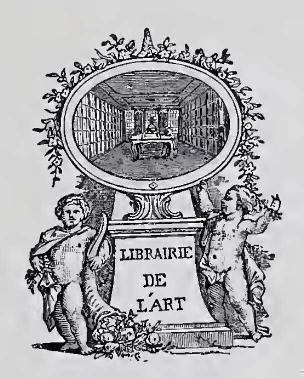
JEAN GOUJON

PAR

HENRY JOUIN

Secrétaire de l'École Nationale des Beaux-Arts

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS



PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

41, RUE DE LA VICTOIRE, 41

DÉPOSÉ

TOUS DROITS DE REPRODUCTION ET TRADUCTION RÉSERVÉS.



JEAN GOUJON

AVANT-PROPOS



De tous les maîtres de l'École française de sculpture, il n'en est pas qui ait été plus universellement admiré que Jean Goujon. Mais, si son œuvre subsiste et permet de juger l'artiste, sa vie ne nous est pas connue. Personne encore n'a découvert la date ou le lieu de sa naissance; nous croyons connaître, depuis vingt ans à peine, l'époque de sa mort. Quant aux documents contemporains de l'artiste, où son nom se rencontre, ils sont rares. C'est à de longs intervalles, et dans des circonstances imprévues, parfois étrangères à l'art, que Jean Goujon se laisse atteindre par l'historien patient. Or, comme les esprits en quête de vérité ne s'accommodent pas aisément du mystère, lorsqu'il s'agit d'un homme de haut talent, à défaut de certitudes, on s'est jeté dans les conjectures. Le maître séduisant a sa légende, maintes fois répétée, et à laquelle plus d'un écrivain sérieux s'est laissé prendre. Rappelons, d'une plume rapide, les assertions hasardées qui ont cours, depuis près de trois siècles, au sujet du sculpteur-architecte de Henri II.

Jean Goujon, prétendent les uns, serait né à Paris; d'autres veulent qu'il ait vu le jour à Rouen ou à Alençon. Il aurait été sculpteur en titre de François Ier, de Henri II, de François II et de Charles IX. Son premier maître, sculpteur normand, se serait appelé Quesnel, et notre artiste aurait parachevé son éducation au cours d'un voyage en Italie. Enfin, c'est pendant le massacre de la Saint-Barthélemy qu'il aurait trouvé la mort, alors qu'il restaurait la Fontaine des Nymphes, terminée depuis vingt-deux ans, ou qu'il sculptait l'une des façades du Louvre, à moins que ce ne soit l'Hôtel de Poitou, dans la rue de La Harpe. On ajoute que Goujon mourut âgé de cinquante-deux ans ou de soixante-deux ans, ce qui autoriserait à fixer sa naissance à 1520 ou à 1510. Enfin, on s'accorde à croire que le maître était huguenot, mais divers biographes rejettent cette opinion.

Tous ces faits ne reposent sur aucune preuve, et nous verrons plus loin que certaines de ces allégations sont absolument erronées.

CHAPITRE PREMIER

GISORS ET ROUEN

(1500? — 1542)

De l'origine normande de Goujon. — Le cadavre sculpté de l'église de Gisors. — Les tombeaux de Louis de Brézé et de Georges II d'Amboise à la cathédrale de Rouen. — La tribune des orgues et les portes de l'église de Saint-Maclou.

Jean Goujon doit être originaire de Normandie. Les historiens de cette province, dès le milieu du dix-septième siècle, rapprochent volontiers son nom de celui de Poussin, revendiquant les deux maîtres pour leurs compatriotes. Ce n'est là, sans doute, qu'une indication, mais nous devons en tenir compte. A une époque récente, M. Léchaudey d'Anisy, membre de la Société des Antiquaires de Normandie, a voulu serrer de plus près la question. Il a tenté de désigner le lieu de naissance de l'artiste[1]. Ses déductions ont paru plus spécieuses que solides, et l'un de ses collègues, M. Mancel, n'a pas tardé à réfuter le travail de M. Léchaudey[2]. Ces études contradictoires, publiées dans le même recueil, démontrent le peu de fondement des découvertes relatives au berceau de Goujon. Léon de la Sicotière, mort en ces dernières années sénateur de l'Orne, s'était, dès 1853, attaché à ce point d'histoire. Nulle preuve que le sculpteur soit né à Alençon, à Séez, à Saint-Laurent de Condéel, à Rouen ou sur tout autre point de la terre normande[3].

Cependant, c'est en Normandie, et non pas à Paris, comme on l'a trop souvent écrit, que doit être cherché le lieu natal du maître. Les biographes qui ont fait de Goujon un Parisien se sont référés aux *Briefs éloges des Hommes illustres*, sorte de placard in-folio, paru en 1604, avec des portraits et de courtes notices rédigées par Michel Angevin. Chose surprenante, Goujon n'est ni représenté, ni même nommé sur cette feuille, d'ailleurs très rare, et à laquelle on a trop souvent fait allusion sans l'avoir vue. L'unique sculpteur, dont parle Michel, est Germain Pilon. Au surplus, un homme se rattache à une contrée par la naissance ou par l'adoption. Goujon fût-il qualifié Parisien, dans un écrit de son époque, il resterait à savoir si ses longs travaux à Saint-Germain-l'Auxerrois, à la Fontaine des Nymphes, et surtout au Louvre, n'auraient pas suffi pour que ses contemporains vissent en lui un citoyen de Paris[4].

Ce sont également ses travaux de Rouen, et aussi le bas-relief allégorique de la *Mort*, conservé dans l'église de Gisors, longtemps attribué au maître, qui inclinent à tenir Goujon pour Normand. Les sculptures exécutées par lui sur terre normande sont les plus anciennes; il est permis d'y voir, sinon les premiers ouvrages de l'artiste, tout au moins les œuvres qui ouvrent l'éclatante série de ses créations durables d'Écouen, d'Anet et de Paris. Si Jean Goujon se révèle à nous, dans les sculptures de Rouen, comme étant déjà en possession de tout son talent, on peut cependant admettre que sa maturité est

1. *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, année 1850, t. XVII, p. 102-106.
2. *Idem*, année 1856, t. XXII, p. 20-26.
3. *Archives de l'Art français*, t. II, p. 350-352.
4. *Voyez* Anatole de Montaiglon, *Gazette des Beaux-Arts*, 2ᵉ période, t. XXX, p. 379-381.

d'époque récente, car il donnera plus tard des preuves de souplesse et de grâce qui distanceront ses sculptures de Notre-Dame et de Saint-Maclou.

Vers quelle date le sculpteur est-il né? Nous parlons plus haut de 1510 et de 1520. Aucune pièce ne peut être fournie à l'appui de ces millésimes. M. Deville, dans son précieux ouvrage sur les *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, cite deux paiements faits à Jean Goujon en 1541, à l'occasion desquels l'artiste est qualifié « maistre ». Ce titre laisse supposer que le sculpteur a dépassé l'âge de la jeunesse[1]. En outre, le bas-relief de l'église de Gisors porte une date, 1526[2]. Si cette œuvre était de la main de Goujon, comme Millin l'a pensé, notre artiste serait nécessairement né vers l'année 1500. C'est, d'ailleurs, l'opinion de Longpérier qui place la naissance du sculpteur « au commencement du XVIe siècle »[3]. Acceptons cette hypothèse; elle n'a rien que de vraisemblable.

On connaît les *Monuments français* de Millin. L'un des chapitres de cet important ouvrage a pour sujet: « Ville et château de Gisors ». C'est au cours de cette monographie que l'auteur, décrivant l'une des chapelles de l'église, dédiée à saint Clair, s'exprime ainsi: « On voit, sous le vitrail de cette chapelle, un superbe bas-relief de Jean Goujon, le premier sculpteur célèbre, à qui la France ait donné le jour[4]. Ce bas-relief est sur une pierre d'environ cinq pieds de long sur près de deux pieds de large; elle est enclavée dans le mur et taillée en évier. La sculpture représente un cadavre presque décharné, et sur lequel toute l'anatomie extérieure du corps humain est parfaitement rendue; la tête, qui exprime la douleur, est d'une vérité frappante. Ce bas-relief a été coloré, mais par un artiste qui n'a pas gâté la sculpture, en sorte que cela ajoute encore à l'illusion[5] ».

Millin ajoute que cet ouvrage, lorsqu'il le vit, avait beaucoup souffert. Des enfants y gravaient volontiers leur nom à la pointe d'un couteau. Toutefois, l'œuvre était encore assez belle pour que l'historien souhaitât qu'elle fût transportée à Paris. L'auteur donne ensuite le texte de deux vers latins et de deux vers français, inscrits au-dessous du bas-relief, et accompagnés de cette mention:

Je fus en ce lieu mis
L'an quinze cent vingt-six.

Millin fait plus que de décrire la sculpture qui l'occupe, il en donne une reproduction gravée; mais le bas-relief subsiste encore, nous n'avons donc pas besoin du secours de l'estampe pour en parler. Le personnage est étendu sur une dalle. Il est nu. Le linceul, d'étoffe légère, qui laisse à découvert tout le torse, entoure les reins, se développe en plis sans ressauts sur la dalle funèbre, puis, formant banderole, passe sur la jambe gauche et se dérobe sous la jambe droite. L'extrémité de la draperie, discrètement ramenée sous les

1. *Les Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, par A. Deville. Rouen, 1833, in-8°, p. 126.
2. *Loc cit.*
3. *Œuvres de A. de Longpérier,* publiées par M. G. Schlumberger. Paris, 1883-1884, 6 vol. in-8° (t. IV, p. 25).
4. Millin est un homme du XVIIIe siècle, pardonnons-lui de ne pas connaître nos imagiers antérieurs à la Renaissance.
5. *Monuments françois,* t. IV, art. XLV, p. 10.

malléoles, enlève au cadavre tout aspect de sécheresse et de rigidité. La tête paraît vivante. La chevelure se répand en mèches opulentes autour du front. Les mains, fines et longues, sont croisées sur les cuisses. Le torse, les bras et les jambes sont de forme amincie, sans être grêles. Ce corps d'homme a été atteint par la mort en pleine jeunesse, et sa beauté n'est pas détruite. La ligne sinueuse, qui se poursuit, depuis l'épaule jusqu'à l'orteil, dénonce le savoir et le goût du sculpteur. La forme générale est un peu conventionnelle; les proportions humaines sont adroitement exagérées; l'artiste est entré en compromis avec la nature, afin de donner à son personnage plus de sveltesse et de grâce juvénile.

Mais il est admis aujourd'hui que l'œuvre dont nous parlons ne saurait être de Jean Goujon. Léon de Laborde, ayant à juger un écrit de 1848, publié à Gisors, et dans lequel l'auteur attribue à Goujon le « gisant » de la chapelle Saint-Clair, s'élève énergiquement contre l'opinion émise. Il se refuse à voir dans cette sculpture autre chose qu'une imitation du « Transi » d'Avignon, ou des compositions macabres de Rouen, de la Chaise-Dieu et de vingt autres endroits. Nous ne contredirons pas le critique. Mais Léon de Laborde ne paraît pas songer à l'ancienneté de la tradition qui s'était transmise à Gisors, et que Millin avait acceptée au XVIII[e] siècle. Cette tradition importe. Elle peut être considérée comme un indice de la région natale de Goujon. Elle permet, du même coup, de reporter la naissance du maître au début du XVI[e] siècle. Laborde est d'ailleurs de cet avis. « La date de 1526, écrit-il, n'est pas la raison qui empêche que Jean Goujon ait eu part à cette sculpture. » Retenons l'aveu de l'écrivain. Toute opinion venant à l'appui de l'indication la plus vague sur l'origine de Goujon a sa valeur. On a vu que certains biographes normands se sont plu à considérer en Nicolas Poussin et Jean Goujon deux compatriotes. Ces narrateurs étaient-ils mieux informés que nous-même? La seule supériorité, chez les deux maîtres, a-t-elle suggéré le rapprochement que nous rappelons? Ont-ils envisagé la terre normande dans toute son étendue, lorsqu'ils proclamaient « compatriotes » deux enfants de cette province? Cette désignation doit-elle, au contraire, circonscrire le champ de recherches, dont les limites ne sont pas connues? Gisors est proche des Andelys.

Il nous faut, maintenant, nous reporter à l'année 1541 pour retrouver la trace de Goujon. Il est encore en Normandie. Mais si nous admettons qu'il ait pu produire un travail de mérite vers 1526, il n'est pas douteux que, durant les quinze années où son nom fait silence pour nous, l'artiste n'ait exécuté de nombreux ouvrages. S'est-il rendu en Italie pendant cette période, l'influence de l'école florentine sur ses compositions ultérieures étant indéniable? N'a-t-il fait que franchir la distance qui le séparait de Fontainebleau où, dès 1533, Primatice travaillait pour François I[er]? Encore que Primatice soit un Bolonais, ne sommes-nous pas convenus de qualifier de gallo-florentine l'école fondée par ce maître sur terre de France?

Quoi qu'il en soit, ainsi que nous l'avons dit, Goujon, sur les comptes de fabrique de la cathédrale de Rouen, pour les années 1540-1541, est appelé « maistre ». L'artiste jouissait donc, alors, d'une incontestable célébrité. Voici, d'ailleurs, le texte intégral de la mention découverte par Deville en 1833 :



CHAPITEAU CORINTHIEN DU TOMBEAU DU DUC DE BRÉZÉ.
(Cathédrale de Rouen.)

« A Maistre Jean Gouyon pour les pourtraitz du portail et de la fontaine, paié pour ce VI l. 15 s., par mand[t] de Monsieur Rome, jouxte la quittance[1]. »

Sous la date du 11 octobre 1542, Jean Goujon est de nouveau nommé dans les comptes de la cathédrale. Il s'agit, cette fois, non pas d'un travail à lui confié, mais d'une inspection de la « masse ou lanterne de pierre de l'église » sur laquelle doit être élevé le clocher. Les experts choisis pour la circonstance sont « Jean Goujon et Noël Quesnel, ymaginiers et architecteurs jurés » en la ville de Rouen[2].

D'autre part, les comptes de l'église de Saint-Maclou renferment encore les lignes suivantes :

« Le XXII[e] de may V[cc] XLI paie à maistre Jehan Gougon, cinquante sept solz six deniers pour avoir faict ung pourtraict dune coulompne et ung pied destalle pour servir aus d[s] orgues pour ce . . . . LVII S VI d.

« Le IX[e] jour d'aoust marché a este faict avecque le d. Gougon pour faire et asseoir deux coulonnes de marbre dont les chapitaulx et la basse seront de marbre blanc et la verge et pie destalle de marbre noir de Tournay et doibt avoir led. Gougon pour les d. deux coulonnes et fondements soixante dix escus soleil sur quoy luy a este baille comptant un pleige de Mons[r] de la Rivière sur le d. marche le nombre de trente cinq escus sol vaillantz soixante dix huyt livres quinze solz, pour ce . . . . LXXVIII l. XV s.

« Donne aud. Gougon pour son vin. . . . . V s.

» Même année : « Paie à maistre Jehan Gougon la somme de trente solz ts pour avoir faict le deviz de paindre les orgues, pour ce. . . . . XXX s[3]. »

Une dernière mention, se référant encore à 1541, est ainsi libellée : « Donne à maistre Jehan Gougon pour sa peine davoir faict deux pourtraictz pour faire une custode pour porter le corps de Nostre Seigneur, pour ce paie . . . . XXVI s. VIII d.[4] »

Des divers travaux visés dans ces comptes, il ne subsiste, aujourd'hui, que les colonnes de la tribune des orgues de Saint-Maclou. Jean Goujon en avait d'abord fourni le dessin, puis il fut chargé de leur exécution. Elles supportent la tribune dont l'encorbellement fait une forte saillie dans le vide. Les proportions, la matière, les ornements de ces colonnes, ce qui, en un mot, constitue leur style, permit à Deville de supposer que le tombeau de Louis de Brezé, érigé dans la cathédrale, pouvait être l'œuvre de Jean Goujon.

Les raisons que présente l'historien rouennais, à l'appui de sa thèse, sont plausibles.

1. DEVILLE, *les Tombeaux*, p. 126.

2. L'archiviste de la Seine-Inférieure résume ainsi le document qu'il a sous les yeux : « Visite du clocher de bois qui doit être fait sur la masse ou lanterne de pierre de l'église, jouxte le modèle (de Robert Becquet, charpentier), par Jean Le Roux, Etienne Giffard, Simon Vitequoq et Jehan de la Rue, maitres maçons jurés ; Alexandre et Toussaint dits Lamberel ; Jacques du Mesnil, Guillaume Bayard, Toussaint du Busc, Robert Le Mercier, Thomas Petit, Nicolas Lejeune, Thomas de la Houlle et Alain le Breton, tous maitres charpentiers jurés à Rouen ; Jean Goujon et Noël Quesnel, ymaginiers et architecteurs jurés en icelle ville ; Quentin Clotier, plombier, et Martin Guillebert, menuisier, aussi maitres jurés en la même ville. » Ils certifient « que la dite masse ou lanterne est assez forte pour soutenir à jamais le clocher ; 11 octobre 1542. » Quittances de Robert Becquet et de Simon Vitequoq. — ROBILLARD DE BEAUREPAIRE : *Archives ecclésiastiques de la Seine-Inférieure*. Série G., t. II, p. 412.

3. DEVILLE, *loc. cit.*

4. DEVILLE, *loc. cit.*

Les colonnes de ce riche monument, comme celles de Saint-Maclou, sont en marbres noir, blanc et gris. Les parties dorées ont une similitude qui laisse pressentir un même auteur. Les moindres particularités de la base ou du chapiteau sont les mêmes dans les deux édifices[1]. Ces curieuses coïncidences seraient-elles fortuites? Ajoutons que Louis

1. Les colonnes de l'église Saint-Maclou étant la première œuvre authentique que nous connaissions de Jean Goujon, la pensée bien naturelle nous est venue de les signaler à notre lecteur avec quelques détails. Nous ne pouvions mieux faire pour atteindre notre but que de recourir à l'obligeance et à l'érudition de M. Léon de Vesly, l'architecte écrivain, professeur à l'École régionale des Beaux-Arts de Rouen. Celui-ci, avec sa bonne grâce accoutumée, s'est mis à notre entière discrétion, mais ses notes ont une telle précision et sont si bien coordonnées qu'elles forment un tout auquel nous nous garderions de toucher. Nous les publions sans en rien distraire, sous la forme que leur a donnée leur auteur et signées de lui, heureux de pouvoir faire bénéficier notre propre étude d'une aussi précieuse collaboration.
« Les colonnes qui soutiennent la tribune des orgues de l'église Saint-Maclou de Rouen sortent de l'atelier de J. Goujon. Il n'y a pas là une attribution incertaine, mais une attestation donnée par les



BAGUE DÉCORATIVE DE LA COLONNE DE DROITE (CÔTÉ DE L'ÉPITRE).
(Église de Saint-Maclou, à Rouen.)

comptes. Lorsque cette découverte fut faite, elle provoqua la joie des érudits en apportant un document à l'art français. Les études que nous venons de faire pour M. Henry Jouin nous ont révélé quelques particularités sur l'œuvre du grand sculpteur et l'architecture à l'époque de la Renaissance. Tout d'abord, à Saint-Maclou, c'est l'emploi simultané de marbres de différentes couleurs. Même observation pour le Tombeau de Brézé à la cathédrale. Le marché passé avec J. Goujon comportait que les colonnes seraient en marbre de Tournay. La base et le chapiteau sont de marbre blanc, tandis que le piédestal est de marbre noir. Cependant, cette matière, rare ou difficile à se procurer à l'époque, n'ayant pas permis de tailler le fût en un monolithe, le tiers supérieur est d'un marbre plus gris. Dans la colonne de gauche (côté de l'Évangile), cette dernière partie est en deux fragments dont l'un n'a que o m. o8 de hauteur. Or, pour éviter ce que ces joints auraient de désagréable à l'œil, J. Goujon imagina une bague décorative. Cet ornement, tracé en or sur le marbre, devait être des plus gracieux. Nous disons devait être, car il est aujourd'hui à peine visible, et seul un œil exercé peut le découvrir. La photographie ne le fait même pas soupçonner pour la colonne de droite. Apres de nombreuses stations faites à Saint-Maclou, nous avons pu retracer, en grande partie, le dessin de la bague décorative, en nous aidant des vestiges de dorure ou des traces de la mixture qui avait servi à la fixer. C'est cette étude que nous reproduisons ici. Nous croyons que c'est la première fois que ce dessin est publié, car on peut dire qu'il était à peu près inconnu jusqu'au jour où nous l'avons relevé. Les colonnes de Saint-Maclou présentent encore à l'architecte et à l'archéologue d'autres caractères. C'est ainsi, par exemple, que le galbe de la colonne diffère de celui appelé « *classique* ». Jean Goujon a diminué le fût de la colonne, non pas à partir du premier tiers de la hauteur, mais au sixième environ, soit à $o^{m}5o$ au-dessus de la base, puisque les colonnes ont 3 mètres de haut, et la courbe choisie a été une conchoïde très aplatie qui se rapproche du

de Brézé, tué en 1531, avait eu pour femme Diane de Poitiers dont le statuaire le plus célèbre sera Jean Goujon. C'est Diane qui a commandé ce tombeau. Sa lettre à Messieurs du Chapitre, faisant connaître son désir de voir honorée la mémoire de son mari, dans la cathédrale de Rouen, par un monument, porte la date du 27 mars 1535, et le travail ne dut être terminé que vers 1544. Jean Goujon se trouvait à Rouen, en 1541, où il était « ymaginier et architecteur juré. » Est-ce le Chapitre, est-ce Diane elle-même qui l'aurait désigné pour élever le tombeau de Louis de Brézé? Le fait n'aurait rien d'invraisemblable. Sans admettre que le monument entier soit de sa main, Jean Goujon aurait pu en donner le plan, surveiller l'exécution, et sculpter lui-même la statue couchée de Louis de Brézé,



CHAPITEAU DE LA TRIBUNE DES ORGUES.
(Église Saint-Maclou, à Rouen.)

posé, nu, sur la dalle avec un linceul de fin tissu négligeamment jeté de gauche à droite,

tronc de cone, mais sans avoir la roideur de ce solide. Dans le chapiteau corinthien se voient également des créations dues au génie du grand sculpteur français. C'est ainsi que la décoration de la campane diffère sensiblement, quant à la disposition et à la technique, de nos habitudes empruntées à Vignole ou aux relevés des pensionnaires de la Villa Médicis. Pour préciser, disons que les feuilles d'acanthe du premier rang sont plus petites et laissent aux quatre grandes feuilles naissant de l'astragale une plus considérable importance. La retombée ou panache, loin d'être large et égale au quart de la hauteur de la feuille, se termine par une petite crossette, et le dentelé ne rappelle en rien les ondulations de la molle acanthe ou la fermeté de l'épineuse. Ces feuilles sont juxtaposées ainsi que des imbrications ou des squames, et cette disposition accuse davantage les plans des palmes. Enfin, les volutes et les caulicoles ne sont pas ajourées et ne présentent ni vrilles ni tortillons, et donnent un caractère plus mâle au chapiteau sculpté par Goujon, sans lui enlever son élégance. On voit, là, l'œuvre d'un maitre dans la fermeté du dessin et le jeu des ombres et des lumières. Aussi formons-nous le vœu de voir bientôt figurer au Musée du Trocadéro l'œuvre du Phidias français. » Léon de Vesly.



CHAPITEAU CORINTHIEN DE LA TRIBUNE DES ORGUES.
(Église Saint-Maclou, à Rouen.)

et dont les plis se profilent jusqu'aux pieds du gisant. La disposition de cette draperie n'est pas sans rappeler le bas-relief de Gisors. Toutefois, nous sommes ici en présence d'une ronde bosse. La tête du personnage se présente de profil. La main gauche pose sur le cœur; le bras droit a glissé le long du corps. Les différences sont nombreuses entre les deux œuvres, mais la statue de Louis de Brézé pourrait être, sans témérité, inscrite parmi les compositions de Jean Goujon.

Le tombeau de Georges Ier et de Georges II d'Amboise, également dans la cathédrale de Rouen, ne renferme plus trace du talent de notre artiste. Mais, on y voyait, en 1541, la statue de Georges II, alors archevêque de Rouen, neveu et successeur de Georges Ier. Le monument de Georges Ier, antérieur à cette date, comportait la statue à genoux du cardinal, accompagnée d'anges pleurant. Georges II conçut le projet de modifier ce tombeau, en substituant aux figures d'anges sa propre statue, et c'est à Jean Goujon que l'archevêque la demanda. Deville, auquel il faut toujours recourir lorsqu'on veut parler des œuvres d'art de Notre-Dame de Rouen, cite ce paiement inscrit dans les comptes de la fabrique.

« A Jean Goujon, tailleur de pierre et masson, pour faire la teste du prians et sépulture de monseigr et pour parfaire et asseoir icelle en sa place ou elle doibt demourer par le marché de VIe april et par ses quittances, xxx ls, [1]. »

Mais, quelques années s'étaient à peine écoulées que Georges II, à l'exemple de son oncle, était nommé cardinal. Sa statue, en costume d'archevêque, cessa de lui plaire, et dans son testament dicté, paraît-il, la veille de sa mort, le 24 août 1550, il inséra la clause suivante :

« Voullons nostre corps estre inhumé en nostre église de Rouen, en la chapelle Nostre-Dame, au lieu et soubz la tombe et sépulture de marbre noir de feu, de bonne mémoire, monseigneur le légat d'Amboise, que Dieu absolve, nostre oncle et prédécesseur, archevesque de ladite, avec telles obsèques et funérailles que sera advisé estre honeste et raisonnables par nos exécuteurs cy après nommez, et pour ce que nostre portreture de priant qui est de present près celle dudict feu légat nest que en habit d'archevesque, nous voullons que au lieu d'icelle en soyt mise une autre de marbre ou de albastre portant habit de cardinal [2]. »

C'en était fait de l'œuvre de Goujon. Celui-ci était alors aux ordres du Roi et de Diane de Poitiers; il avait quitté la Normandie, sans retour, et ce ne fut pas lui qui sculpta la seconde statue de Georges II, en costume cardinalice. Qu'est devenu son travail de 1541? Nul ne le sait.

Que faut-il entendre par les « pourtraictz du portail et de la fontaine » mentionnés plus haut dans les comptes de la cathédrale, sinon que Jean Goujon fut appelé à fournir le dessin de l'une des portes de cette église et le plan d'une fontaine voisine, dépendant, sans doute, de l'édifice. Mais, nous manquons d'indication précise qui permette d'identifier le travail de l'artiste.

1. Deville, *les Tombeaux*, etc., p. 97.
2. Deville, *les Tombeaux*, etc., p. 98.



FONTAINE DE SAINT-MACLOU, A ROUEN.

Ce ne sont pas, au surplus, les portes de la cathédrale que l'on attribue d'ordinaire à notre artiste, mais bien celles de Saint-Maclou. Déjà, nous l'avons vu, Goujon a donné le dessin d'une custode ou ostensoir pour cette église. Il ne peut être question de ressaisir, à trois siècles de date, une pièce d'orfèvrerie. Par contre, les portes du xvie siècle ont été respectées. Elles sont en bois et décorées, sur leur face intérieure, de dessins géométriques disposés avec non moins de goût que de richesse. Mais, c'est la face extérieure, on le conçoit, qui a reçu du maître l'ornementation principale. Ces portes sont au nombre de trois. L'une est placée au transept gauche. Elle est la plus remarquée. La tradition veut qu'elle soit de Jean Goujon. Le décor en est riche, trop riche peut-être. C'est ce qui a fait hésiter Anatole de Montaiglon, un bon juge, à l'attribuer au maître. Cet écrivain ne consent à reconnaitre comme authentiques que les deux portes du porche et, de préférence, celle de gauche, la plus petite. Quant à la porte du transept, elle serait une imitation, plus ou moins adroite, de la petite porte du porche. Nous nous rallions volontiers à cette opinion. Le style diffère au transept et trahit l'interprète d'un type initial. Quant aux portes du porche, elles peuvent être, sans crainte, attribuées à Goujon. Je laisse d'ailleurs, à Montaiglon, le soin de les décrire et de nous révéler un détail qui l'a frappé. Ses observations ne sont pas sans crédit. Elles seront faites par tous après lui, mais c'est au fin critique, dont j'invoque le souvenir, qu'appartient la découverte.

« La partie supérieure, écrit Montaiglon, est séparée de l'inférieure par une corniche sur laquelle se dressent cinq statuettes de saints, en haut relief; mais, entre elles, et pour leur servir de fond et de repoussoir, on remarque, aujourd'hui plus qu'autrefois, quatre figures en relief très plat; elles ne sont qu'un remplissage, mais elles ont déjà, et d'une manière très frappante, malgré leur petitesse, le sentiment et la condition presque absolument plate des grandes figures de la Fontaine des Innocents et des bas-reliefs du Louvre. C'était alors une nouveauté et, malgré la différence de dimension, la ressemblance est saisissante. Les deux portes du porche peuvent être du dessin de Jean Goujon, mais la porte gauche est certainement de sa composition; sa marque y est et saute aux yeux [1]. » L'examen des trois portes de Saint-Maclou justifie pleinement la démarcation que se plaît à faire Montaiglon. Il a, le premier, fixé la chronologie de ces sculptures et gradué l'éloge auquel elles ont droit, avec autant de mesure que de logique.

Jean Goujon a-t-il sculpté lui-même la porte de bois qu'on lui attribue avec tant de certitude? Rien ne s'opposerait à ce qu'il eût travaillé ces panneaux tant admirés, mais il les a, tout au moins, composés et, selon toute vraisemblance, ils ont été sculptés sous ses yeux.

Est-ce à des ouvrages de cet ordre que Goujon fut redevable du titre d'architecteur, qui lui est officiellement donné dans les comptes de la cathédrale? Nous ne le pensons pas. De simples ornements, une décoration de porte ou de tombeau ne lui auraient pas valu d'être « architecteur juré » de la ville de Rouen. Goujon a dû construire des édifices dont nous ne songeons pas à lui faire honneur; il a dû se montrer maitre d'œuvre dans toute l'acception du mot, sans quoi nous ne le verrions pas qualifié « tailleur de pierre et

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXX, p. 383.

masson » en 1541. La distinction que nous faisons volontiers, de nos jours, entre un architecte décorateur, comme Viollet-le-Duc ou Duban, et un architecte constructeur comme Baltard ou Ballu, n'était pas soupçonnée au XVIe siècle[1].

1. Nous venons d'examiner à nouveau, dans ses détails, la petite porte de Saint-Maclou. Les statuettes de saints, posées directement sur la corniche, ne sont pas au nombre de cinq, comme l'écrit, par inadvertance, Montaiglon; il n'y en a que quatre; et les figures méplates qui les séparent sont au nombre de trois, alors que Montaiglon en cite quatre. Ajoutons que ces figures, très lisibles sur le fond, très achevées, représentent l'*Automne*, l'*Hiver* et le *Printemps*. Cette dernière est d'une élégance exquise. Elle laisse deviner, par sa pose, la fluidité de ses voiles flottants, les naïades de la Fontaine des Nymphes, mais les profils ne sont pas sans quelque sécheresse. Goujon a dessiné et modelé cette figure : il ne l'a pas sculptée dans le bois.



LA DÉPOSITION DE LA CROIX, PAR JEAN GOUJON
Pour le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois. (*Musée du Louvre.*)

CHAPITRE II

PARIS

(1544)

Le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois. — Des comptes de fabrique sur une reliure. — Le marquis de Laborde. — *Notre-Dame-de-Pitié.* — *Chérubins.* — Les *Évangélistes.* — La *Déposition.*



La découverte des comptes de la fabrique de Saint-Germain-l'Auxerrois, au moment où Pierre Lescot et Goujon érigeaient ensemble le jubé de cette église, tient du roman. C'est au marquis Léon de Laborde que revient l'honneur de cette découverte. Il a raconté, avec esprit, dans le *Journal des Débats* du 12 mars 1850, comment il fut amené, d'une façon toute fortuite, à rechercher, sous le parchemin d'une reliure, des mentions du plus haut intérêt pour l'histoire de l'Art.

La Commission des Monuments historiques tenait ses séances hebdomadaires au ministère de l'Intérieur. Dans la salle où elle siégeait, se trouvaient des armoires vitrées, renfermant la collection in-8° des *Débats*, de 1789 à 1800. Les volumes étaient reliés en parchemin. Léon de Laborde nous apprend qu'en déposant son chapeau sur une table, à proximité des vitrines, lorsqu'il entrait dans la salle de Commission, il lui arrivait de jeter un coup d'œil sur ces reliures. Les noms de Jean Gobelin et de Dubreuil, le peintre, attirèrent un jour son attention. Il n'y tint plus. Il fallut lui ouvrir les armoires. Il prit un volume. Quelle ne fut pas sa surprise de lire, sur le plat de la reliure, la mention d'un paiement fait à Jean Goujon pour le jubé de Saint-Germain! Léon de Laborde alla trouver le ministre, et obtint de lui que les reliures des *Débats* seraient défaites avec soin, et que le parchemin en serait porté aux Archives. Ainsi se trouva reconstitué, presque en entier, un registre de comptes du XVIe siècle, enlevé de Saint-Germain pendant la période révolutionnaire, et vendu, au poids du parchemin, à un relieur de Paris qui l'avait utilisé.

Les paiements faits à Jean Goujon, entre le 18 mai 1544 et le 9 janvier 1545, sont instructifs à plus d'un titre [1]. Ils prouvent, tout d'abord, que l'artiste a quitté Rouen pour se fixer à Paris, et qu'il s'est lié avec Pierre Lescot, dont il devient le collaborateur. Ces comptes précisent, en outre, la part de travail qui échut à Goujon dans le « pupitre » ou jubé de Saint-Germain. C'est ainsi que nous découvrons la trace d'une *Notre-Dame de*



SAINT JEAN, PAR JEAN GOUJON
Pour le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois. (*Musée du Louvre.*)

Pitié et de six têtes de *Chérubins* sculptés par le maître. Ces œuvres sont perdues. Goujon les avait faites « à demye-taille », c'est-à-dire en bas-relief. Chose surprenante, Sauval ne mentionne pas ces ouvrages dans sa description très attentive du jubé. Voici, en effet, comment il s'exprime :

1. *Les Comptes des Bâtiments (1528-1571) recueillis et mis en ordre*, par le marquis Léon de Laborde. Paris, 1877-1880, 2 vol. in-8° (t. II, p. 282-283).

« Le jubé est un ouvrage de Clagni et de Goujon : celui-ci, le meilleur sculpteur que nous ayons jamais eu en France; l'autre, le meilleur architecte de son temps. Il est porté sur trois arcades, et fermé d'un mur à hauteur d'appui. Ces arcades sont élevées sur un grand socle ou marche. On entre dans le chœur par celle du milieu; les deux autres servent de chapelles. Leurs jambages sont revêtus chacun de deux colonnes corinthiennes,



SAINT MATHIEU, PAR JEAN GOUJON
Pour le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois. (*Musée du Louvre.*)

et leurs cintres ou reins rehaussés d'Anges de bas-reliefs, tenant à la main les instruments de la Passion. Sur l'appui du jubé se voyent les quatre Evangélistes de basse-taille et posés au-dessus des colonnes. Au milieu, Goujon, dans un grand bas-relief, a représenté Nicodème qui ensevelit le Sauveur, en présence de la Vierge, de saint Jean et des Maries. L'ordonnance, au reste, aussi bien que la conduite et l'exécution, convient fort bien à un lieu destiné pour publier l'Évangile, où se voit toujours un Dieu crucifié. Le grand bas-relief, surtout, est savant et bien dessiné. Le corps du Sauveur, animé encore de quelques petits restes de chaleur naturelle, y est couché dans un suaire que Nicodème tient et un

autre Disciple. Là, ce saint vieillard, agenouillé, semble employer tout ce que l'âge lui a laissé de forces et son expérience d'adresse. De la main gauche, il conduit le suaire sur lequel son bon Maitre est étendu à son séant, et de la droite il soutient ses reins. La Madeleine aux pieds du Sauveur, la tête penchée et fondant en pleurs, fait paraître la douleur dans toutes ses actions. L'horreur d'un tel spectacle rend la Vierge si éperdue,



SAINT LUC, PAR JEAN GOUJON
Pour le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois. (*Musée du Louvre.*)

et à proportion saint Jean et les Maries, qu'ils ne peuvent seconder Nicodème que de leurs larmes et de leurs soupirs. Mais principalement l'art et le savoir de Goujon éclatent dans la figure de Jésus-Christ, où il s'est surpassé lui-même; sa tête tombe négligemment, son bras droit suit le branle que Nicodème lui donne; le ventre et l'estomac sont confondus l'un dans l'autre; toutes les parties en semblent démises, et il n'y en a pas une où on ne voye un embarras de plis rompus par la pesanteur de la tête et l'absence de la vie. Enfin, ce bas-relief est admirable, et le serait encore bien plus, si les marguilliers ne l'avaient point barbouillé de dorure [1] ».

1. *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris,* par Henri Sauval. Paris, 1724; 3 vol. in-fol. (t. I, p. 304).

Les *Évangélistes* sont au Louvre. Ils y sont entrés en 1850. Un siècle s'était écoulé depuis leur déplacement, et une heureuse fortune avait permis qu'ils fussent encastrés, selon les uns, dans les trumeaux de la porte cochère, selon d'autres, dans les parois de l'escalier d'une maison de la rue Saint-Hyacinthe-Saint-Honoré. C'est là qu'ils furent recueillis, et désormais ils seront conservés à proximité de la *Déposition*, dont l'histoire



SAINT MARC, PAR JEAN GOUJON
Pour le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois. (*Musée du Louvre.*)

n'est pas moins obscure. En effet, on ne peut dire par quelle voie ce bas-relief parvint au Musée des Petits-Augustins. Lenoir en fit l'acquisition. Quel fut le vendeur? Lenoir connut-il son nom? Il est permis d'en douter, car on surprit sa bonne foi sur la provenance de l'ouvrage, et c'est ainsi que le directeur du Musée des Monuments français cite alternativement les Cordeliers et les Célestins comme ayant possédé cette page hors de pair.

Essayons de décrire les *Évangélistes*. Chacun d'eux occupe le champ d'un petit bas-relief en pierre de Trossy. Tous les quatre sont assis sur des nuages, et la tête de chaque personnage se présente de profil. Saint Jean est imberbe; il a le visage d'un adolescent. Il est vêtu d'une tunique sans manches, le bras droit est entièrement visible et se profile

avec élégance le long du torse. La main, cachée par le genou gauche, tient une palme. Saint Mathieu, portant toute la barbe, et la tête coiffée d'un bonnet, lit avidement un livre que soutient un ange debout devant lui. La jambe gauche est nue. Saint Luc est pensif. Il tient sur ses genoux un livre fermé, posé verticalement. La tête est jeune et contraste avec celle de saint Mathieu, dont l'artiste a fait un homme âgé; les cheveux et la barbe sont très soignés. La tunique, fixée au-dessous des pectoraux, laisse à nu le haut du corps et l'une des jambes. Saint Marc porte une barbe inculte; sur la tête est posé un voile, dont les plis abondants tombent sur les épaules; on dirait un turban déroulé. Les deux mains tiennent un livre largement ouvert, et lisible pour le spectateur. L'épaule gauche et les deux bras sont découverts. L'aigle, le lion, le bœuf, complètent, avec l'ange qui assiste saint Mathieu, les attributs traditionnels.

Est-il besoin de dire que ces bas-reliefs sont très méplats? Jean Goujon excelle dans l'atténuation de la saillie, sans que sa composition perde jamais, pour cette cause, de sa vigueur ou de sa netteté. La préoccupation visible de l'artiste, dans ces quatre figures, a été de se ménager des parties de nu qu'il a su rendre avec une pureté de forme irréprochable. Les mains sont de toute distinction, avec leurs doigts plus longs que dans la nature. Les pieds sont fermes et souples, robustes sans lourdeur. Ce sont des pieds d'hommes, et si les personnages pouvaient se mouvoir, cette partie de leurs membres supporterait aisément le poids du corps. Goujon, en sculptant ses *Évangélistes*, n'a pas fait œuvre de simple décorateur, il a su renfermer, dans un espace restreint, des personnages de forte stature, tant il a mis d'habileté, de science, de goût à parer de son style ces créations ingénieusement conçues.

Il semble que Sauval ne laisse rien à dire, après lui, sur la *Déposition*. Ne la décrit-il pas avec amour? Il a nommé les acteurs du drame, il a dit leurs attitudes, l'action qui les occupe, l'angoisse qui les étreint, l'expression de leurs traits. Mais Sauval n'a pas dit, cependant, l'heureux équilibre des groupes, l'opposition savante des draperies et du nu, des types d'hommes et des têtes de femmes, la douleur concentrée de Nicodème et du disciple qui l'assiste, et le désespoir insurmontable de l'une des saintes femmes dont les sanglots éclatent. Le corps du Christ est de toute noblesse. La Vierge, évanouie dans les bras de saint Jean, est une figure admirablement composée. Quant à l'avant-dernière des pleureuses, à genoux, de profil, les mains jointes et relevées à la hauteur de l'épaule, elle présente le double caractère d'une œuvre de la Renaissance et d'une page inspirée de l'antique. La tête, la parure, le port du cou décèlent la recherche, la mondanité d'une dame de cour, tandis que les plis du vêtement, dont les lignes pressées se dessinent avec un art consommé derrière le personnage, rappellent les draperies savantes des maîtres de Rome ou d'Athènes. Est-ce ressouvenir ou intuition chez le statuaire français? A défaut des marbres originaux, Jean Goujon, s'il n'a pas franchi les Alpes, a sûrement vu quelques reproductions de sculptures antiques, apportées en France, avant d'exécuter la *Déposition* du jubé de Saint-Germain.

Ajoutons que la dorure si maladroitement appliquée sur ce bas-relief, au temps de Sauval, a disparu, et que nous admirons, aujourd'hui, l'œuvre de Jean Goujon dans sa blancheur initiale.


DEUX RENOMMÉES.
Château d'Écouen.

CHAPITRE III

ECOUEN

(1544-1547)

Jean Goujon architecte du connétable. — Quelle fut sa part dans la construction du château? — Les sculptures de la cour, de la terrasse, de la salle des gardes. — L'autel de la chapelle, aujourd'hui à Chantilly.

Jean Goujon a été le collaborateur de Pierre Lescot à Saint-Germain-l'Auxerrois. A peine le jubé de cette église est-il terminé, que l'artiste se rend à Ecouen, où le connétable Anne de Montmorency surveille la construction de son château confiée à Jean Bullant. Quelle fut la part des deux maîtres dans cette résidence? Nous verrons plus loin que Goujon est qualifié « architecte de Monseigneur le Connestable. » L'honneur d'avoir construit Ecouen appartient-il, dans une mesure égale, aux deux maîtres? Convient-il de voir en Jean Bullant et en Jean Goujon deux émules? L'absence de pièces écrites nous laisse dans l'incertitude sur ce point, et comme Jean Goujon est principalement connu par ses sculptures, on s'accorde volontiers à ne voir en lui que le satellite du constructeur. Au surplus, à Ecouen, le décor est somptueux et composé de main puissante, mais rien ne nous donne l'assurance que Goujon se soit confiné dans le décor.

Quatre *Renommées*, une *Victoire*, la *Foi*, la *Religion* et la *Charité*, les *Evangélistes*, le *Sacrifice d'Abraham*, et enfin le *Père Eternel*, tels sont les ouvrages que l'on considère,



LA RELIGION, PAR JEAN GOUJON.
A Écouen, puis à Chantilly.



LA FOI, PAR JEAN GOUJON.
A Écouen, puis à Chantilly.



LA CHARITÉ, PAR JEAN GOUJON.
A Écouen, puis à Chantilly.



LA VICTOIRE, PAR JEAN GOUJON.
Salle d'honneur du château d'Écouen.

avec raison, comme exécutés par Jean Goujon. Toutes ces sculptures sont des bas-reliefs. Nous avons vu, déjà, combien le maître est habile à traduire sa pensée sous cette forme, et personne, en France, ne l'a égalé, jusqu'ici, dans l'habileté avec laquelle il traite ce qu'on appelait la « demye-taille. »



SAINT JEAN, PAR JEAN GOUJON.
A Écouen, puis à Chantilly.

Deux *Renommées* décorent le cintre d'une arcade, en forme d'arc triomphal, séparant la cour du château et le parc. L'une se présente de face, l'autre est vue de dos. Elles ont le torse nu et le corps drapé. Toutes deux ont les ailes largement ouvertes, et leurs mains, prêtes à se rejoindre au-dessus de l'archivolte, portent des palmes. La figure de gauche a, dans la main posée le long du corps, une seconde palme ; sa compagne tient l'épée de connétable.

Sous le cintre de l'avant-corps, ordinairement appelé terrasse du château, nous retrouvons deux autres *Renommées*. Elles sont assises sur des trophées d'armes ; leurs

ailes sont repliées; elles portent de longues tuniques, au-dessous desquelles passent leurs pieds nus ; dans l'une de leurs mains est placée l'épée de connétable ; de l'autre, elles paraissent soutenir, avec quelque fatigue, un long cartel, en forme de bouclier surmonté d'un casque. Les têtes des deux Renommées sont abaissées, et c'est à peine si leur profil



SAINT LUC, PAR JEAN GOUJON.
A Écouen, puis à Chantilly.

apparaît, le reste du visage demeurant caché par le bras, dégagé de toute draperie, qui domine le personnage, afin que la main puisse atteindre à la partie supérieure de l'écusson. La *Victoire* ailée est représentée debout sur le globe qu'elle effleure à peine de son pied rapide. Sa tunique légère, riche d'ornements, flotte au gré du vent ; la main gauche tient une couronne qu'elle montre de loin aux valeureux, tandis qu'elle stimule du regard, de la voix et du geste, les hardis capitaines qui marchent sur ses traces, et aux yeux desquels elle fait reluire l'épée nue de Montmorency.

La *Foi* s'appuie sur une base rectangulaire et solide. Elle tient la palme des martyrs. La *Religion* entoure la croix d'un bras protecteur ; la *Charité* porte dans sa main un cœur ailé. Ce sont les trois figures de l'autel, jadis placé dans la chapelle d'Ecouen, aujourd'hui dans celle de Chantilly.

Saint Jean, jeune et pensif devant le texte qu'il vient de tracer; saint Mathieu, âgé et préoccupé, n'apercevant pas l'ange descendu vers lui ; saint Luc composant ; saint Marc, l'œil au ciel, attendant l'inspiration, ne rappellent aucunement, par leur pose, les



SAINT MATHIEU, PAR JEAN GOUJON.

A Écouen, puis à Chantilly.

Evangélistes de Saint-Germain-l'Auxerrois. L'imagination de Jean Goujon lui permet de varier, sans effort, un même thème.

A la fois dramatique et suave, telle nous apparaît la composition du *Sacrifice d'Abraham*. C'est une scène d'une extrême simplicité. Isaac, adolescent, est à genoux; il a les yeux bandés et son cou est nu. Derrière lui, Abraham, debout, drapé avec un art supérieur, armé du glaive, a levé le bras ; il va frapper sa victime, mais un Ange traversant les airs a posé sa main sur celle du patriarche, et la retient. A quelques pas, apparaît un agneau qui va servir tout à l'heure d'holocauste.

Accoudé sur le globe terrestre, le Père Eternel est représenté dans l'attitude d'une méditation profonde.

Cet ensemble fait naître plus d'une réflexion. Tout d'abord, le ciseau du sculpteur est mieux inspiré par les compositions de la Fable que par les scènes de la Bible ou les personnages de l'Evangile. Goujon est surtout un profane. Son époque influe sur lui. La



SAINT MARC, PAR JEAN GOUJON.
A Ecouen, puis à Chantilly.

Renaissance est païenne. Elle donne le change, par le génie de ses maîtres, mais l'onction des vieux imagiers du douzième siècle lui est étrangère. Si l'exécution est sans lacunes, l'âme croyante a disparu. On a dit que le *Sacrifice d'Abraham*, au château d'Ecouen, marquait un progrès chez Jean Goujon. Ce n'est pas notre avis. La scène est assurément d'une grande beauté, mais elle n'éclipse pas la *Déposition* du jubé de Saint-Germain. Dans les deux cas, le drame est proche. Le Christ vient d'être détaché de la croix ; Abraham va donner la mort à son enfant. J'accorde que la *Déposition* est un drame continué, tandis que, dans le bas-relief d'Ecouen, nous assistons aux préliminaires d'un drame interrompu.

Il était plus aisé d'atteindre au pathétique dans un cas que dans l'autre. C'est sans doute à cette cause qu'il convient d'attribuer la supériorité de la *Déposition*, si on la compare au *Sacrifice d'Abraham*. Ce que nous disons de ces deux bas-reliefs s'appliquerait également aux *Evangélistes*, représentés d'abord à Saint-Germain, puis à Ecouen. Les premiers sont plus personnels que les seconds. Tel de ceux-ci, le *Saint Marc*, par exemple, fait songer à l'*Ezéchiel*, de Raphaël; tel autre n'est pas sans rappeler certaines attitudes, certaines expressions de physionomie des grands vieillards de la Sixtine. Devons-nous conclure de



LE SACRIFICE D'ABRAHAM, PAR JEAN GOUJON.
A Écouen, puis à Chantilly.

ces rapprochements que Jean Goujon s'est rendu à Rome pendant la période qui s'écoule entre 1526 et 1540? Est-il allé à Bologne, patrie du Primatice, où il a pu contempler la *Vision d'Ezéchiel* dans la galerie de Vincenzio Ercolano? Des planches d'après Buonarroti ou Sanzio sont-elles parvenues jusqu'à lui sur terre de France et ont-elles frappé son esprit? La lumière n'est pas faite encore sur ces questions? Quoi qu'il en soit, une parenté réelle est saisissable entre les œuvres que nous venons de décrire et celles des deux maîtres d'Italie. Une similitude fortuite, au degré où elle existe, paraît peu probable. Mais les observations auxquelles nous a conduit l'étude attentive des sculpteurs d'Ecouen n'en-

lèvent rien à leur mérite plastique. Ce sont autant de pages écrites avec sûreté, avec élégance, et dans une langue claire et brillante dont Jean Goujon connaît à merveille toutes les ressources. La figure d'Abraham, prise isolément, est un chef-d'œuvre.

Que si, maintenant, nous cessons de regarder les sculptures religieuses d'Ecouen pour ne songer qu'aux *Renommées* ou à la *Victoire*, aucune critique, aucune restriction ne peuvent être formulées. Le maître, dans ces compositions, s'inspire de l'antiquité la plus



LE PÈRE ÉTERNEL, PAR JEAN GOUJON.

A Écouen, puis à Chantilly.

pure. Il est grec, par intuition peut-être, mais il est grec, et aucun statuaire de notre pays n'a donné, dans ses marbres, l'impression juste, exquise, d'une absolue distinction qui se dégage des bas-reliefs d'Ecouen, et permet de les assimiler aux œuvres des anciens. La *Victoire*, notamment, n'était l'épée de connétable qu'elle tient à la main, et dont la forme est moderne, pourrait laisser l'illusion d'un bas-relief détaché de quelque temple d'Athènes ou de Corinthe. C'est un ouvrage au-dessus de tout éloge.



CHAPITRE IV

PARIS

(1547)

Les Planches du *Vitruve* de Jean Martin[1]



N a prétendu que Jean Goujon avait travaillé pour la Couronne sous François Ier, Henri II, François II, Charles IX, et Henri III. Ce que nous venons de raconter prouve l'inexactitude de cette assertion en ce qui a trait à François Ier. En effet, le vainqueur de Marignan est mort le 31 mars 1547, et le connétable de Montmorency était alors en disgrâce depuis six années. Or, nous le verrons tout à l'heure, par la dédicace du *Vitruve*, de Jean Martin, qui parut en 1547, et fut offert au roi Henri II, Jean Goujon avait été, dès 1544, au service du connétable. Antérieurement à cette date, Goujon se révèle à nous, travaillant pour la ville de Rouen et pour la fabrique de Saint-Germain-l'Auxerrois. Devenu l'homme du connétable, le maître ne pouvait être agréable au roi, et, sûrement, François Ier ne s'est pas attaché Jean Goujon à un titre quelconque.

Je n'oublie pas la maison de Moret, élevée, dit-on, par notre artiste, sous le règne de François Ier, pour servir de rendez-vous de chasse, quand le souverain conviait la Cour à poursuivre le cerf dans la forêt de Fontainebleau. On sait que cette maison, vendue par l'État en 1826, fut déconstruite pierre par pierre et réédifiée sur le Cours-la-Reine à Paris. De là, une légende très accréditée tendant à faire admettre Jean Goujon comme l'architecte et le décorateur de la maison de Moret, mais nous n'avons aucune preuve qui permette d'affirmer que notre artiste ait rempli la tâche qu'on lui prête. Tout concorde, au contraire, à fortifier les doutes sur ce point.

Si Jean Goujon n'a pas travaillé pour François Ier, la date de sa mort empêche également qu'on lui attribue des œuvres exécutées sous Henri III.

1. Les huit illustrations de ce chapitre sont des fac-similés des dessins de Jean Goujon exécutés pour *le Vitruve,* de Jean Martin.

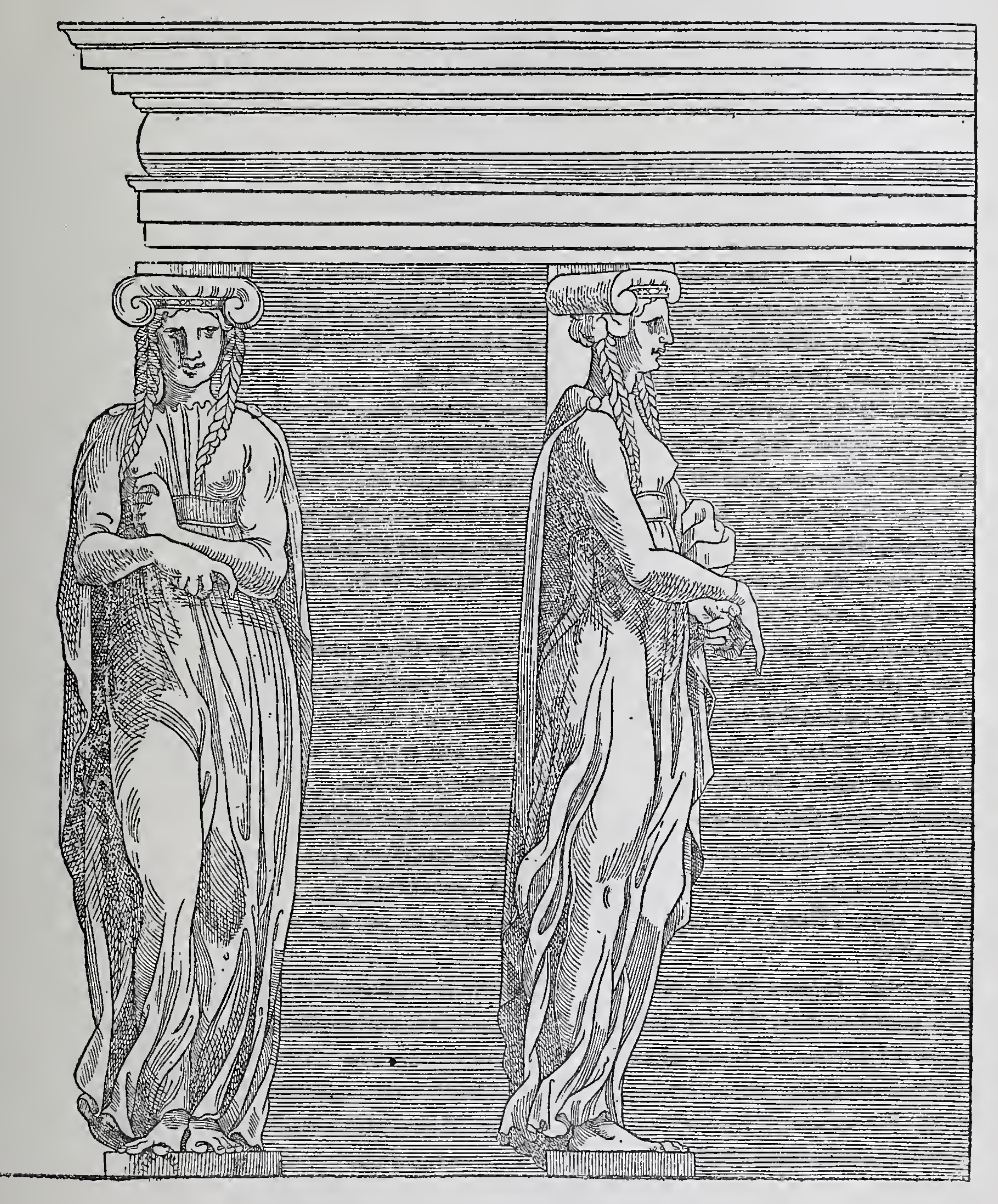
Mais l'année 1547, ou mieux les documents authentiques qui se rattachent à cette date



CARIATIDES (HOMMES).

nous apportent un témoignage de plus à l'appui du titre d'architecte justement conquis par le maître. Déjà, en 1540, Goujon était dit « architecteur juré » de la ville de Rouen. Sept ans plus tard, le secrétaire du cardinal de Lenoncourt, Jean Martin, dédiait au « Roy très

chrestien Henri II » sa traduction de *Vitruve*. C'est un volume, petit in-folio, des plus pré-



CARIATIDES (FEMMES).

cieux pour l'historien de Jean Goujon [1]. N'est-ce pas dans la dédicace de cet ouvrage que

1. En voici le titre exact : *Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion, auteur romain antique*, mis en francoys par Ian Martin secrétaire de Monseigneur le cardinal de Lenoncourt pour le roy très chrestien Henri II à Paris.

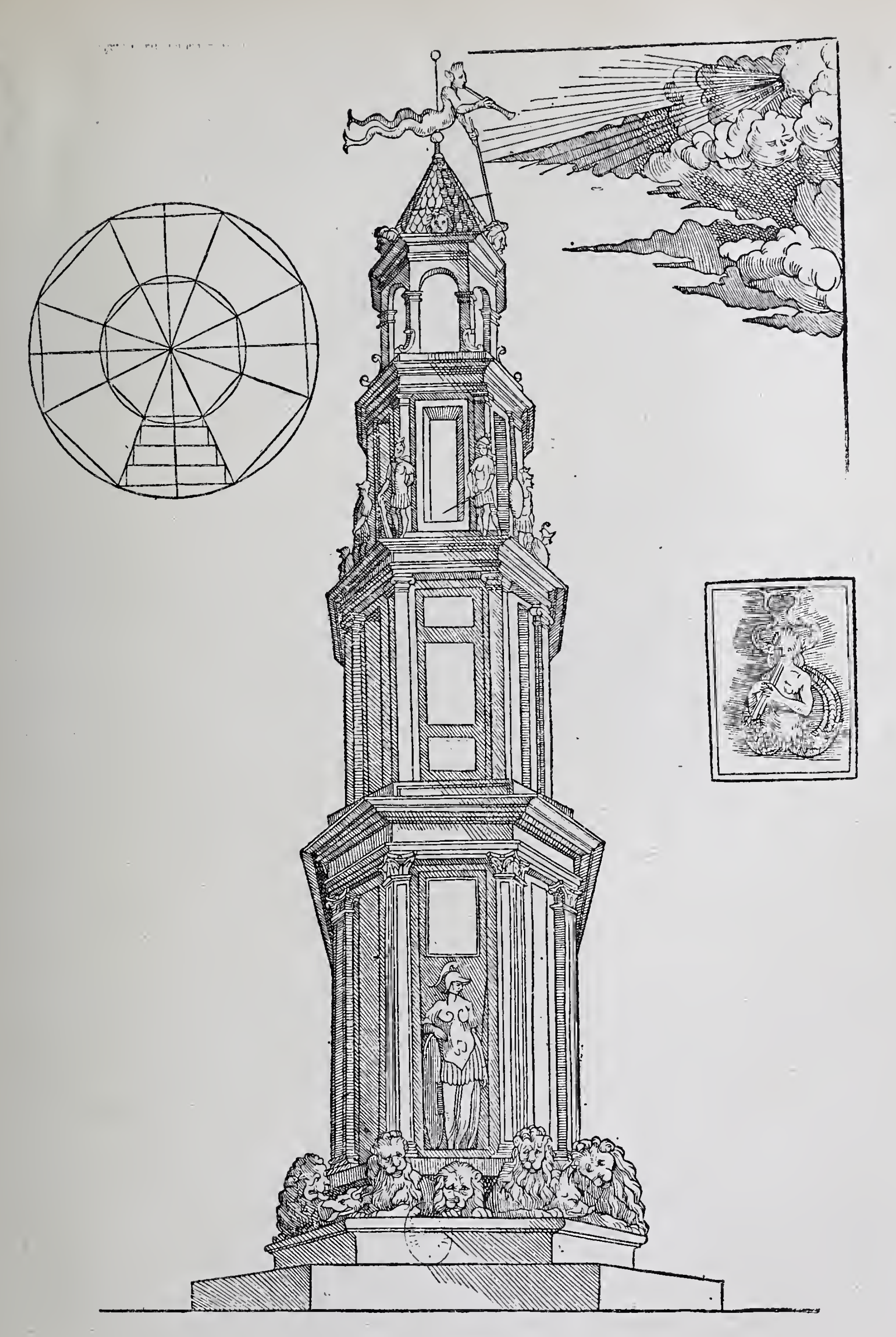
Jean Martin, s'adressant au Roi, prie Sa Majesté d'agréer la traduction qu'il lui présente « enrichye de figures nouvelles concernantes l'art de massonnerie par maistre Iehan Gouion, naguères architecte de Monseigneur le Connestable, et maintenant l'un des vostres. » Ces lignes furent tracées peu après l'avènement de Henri II qui eut lieu le jour même de la mort de son père, c'est-à-dire le 31 mars. Or, on sait que l'un des premiers actes du nouveau souverain fut de disgracier les conseillers de François I[er] et de rappeler d'exil Anne de Montmorency. D'autre part, Pierre Lescot avait reçu, le 3 août 1546, le titre d'architecte du Louvre. Lescot connaissait Jean Goujon. Tous deux s'étaient liés lors de la construction du jubé de Saint-Germain. Il n'est pas douteux que Lescot ait souhaité de s'attacher Goujon pour la décoration du Louvre, aussitôt que la politique lui permit de s'arrêter à cette pensée. Montmorency, rentré en grâce, dut être le protecteur écouté de son architecte de la veille, et c'est ainsi que Jean Goujon peut être qualifié en toute vérité, par Jean Martin, architecte de Henri II.

Ce point établi, revenons à Vitruve. Son nouveau traducteur fait suivre sa dédicace d'un Avertissement. Là encore il parle de Jean Goujon, et le rang qu'il lui donne parmi les hommes célèbres, dont il a utilisé les ouvrages et les conseils, a sa signification. Ces personnages illustres par leur savoir ne sont rien moins que le Frère Joconde, dominicain; Leo-Battista Alberti, écrivain, peintre et architecte; Guillaume Budé; Philandrier que l'on appelait alors Philander; Serlio, et enfin Goujon. Voici, d'ailleurs, le passage de Jean Martin dans lequel il est parlé du maître :

« Dauantage il faut que ie vous die que cedict autheur auoit esté si estragemet corropu en diuers passages, que si monseigneur le reuerendissime cardinal de Lenōcourt mō maistre ne m'eust dōné tout loysir et moyē de mettre la main à l'œuure, mesme si ie ne me feusse preualu du labeur de Frère Iehā Iocōde l'Architecte, du susdist messire Léon Baptiste Albert, de monsieur Budé, de monsieur Philāder ia nommé, de messire Sébastien Serlio, de maistre Iehan Gouion qui a faict nouuellement les figures concernantes la massonnerie que cest autheur nous promettoit, et dautres excellens personnages dignes de l'immortalité, iamais ie ne feusse uenu au bout de mō entreprise. »

On le voit, l'éloge est explicite; Jean Goujon se trouve rangé dans l'élite digne de l'immortalité.

Au surplus, la part qu'il prit à la publication du *Vitruve* est considérable. Ses planches sont fort nombreuses. Elles éclairent les questions les plus abstraites. Goujon n'est plus seulement l'homme du décor, il se fait mathématicien, géomètre, perspecteur, maçon. Son crayon fertile dessine des colonnes, des frises, des frontons, des entablements, des acrotères, des cônes, des sphères, des voûtes, des coupoles, des contreforts et des chaineaux. Ici, c'est une machine, là des détails de pavage, plus loin un tracé sur le sol. De temps à autre, l'artiste se ressaisit dans des planches conçues avec non moins d'esprit que de goût, telles sont celles où il expose le parallèle de l'habitation avec le corps humain, ou encore celles qu'il remplit par des Cariatides, hommes et femmes, auxquels il donne invariablement des bras qui se croisent sur la poitrine, ajoutant ainsi à l'ensemble des figures une résolution, une solidité dont il se privera dans ses Cariatides du Louvre, aux bras mutilés. Plusieurs planches sont des tableaux achevés qu'un metteur en scène serait heureux de traduire sans y rien



CAMPANILE.

changer. Ces compositions émanent d'un penseur. Selon la distribution des pleins et des vides, le nombre et la forme des baies, l'opulence ou la disette des ornements, Jean Goujon a eu l'ambition de tracer le cadre d'une action comique, d'une tragédie ou d'une scène « satyrique », ce mot devant être pris dans le sens de champêtre.

Mais si abondantes, si ingénieuses que soient les planches sur bois du *Vitruve* de Jean Martin, en majeure partie dessinées par Jean Goujon, nous trouvons dans ce livre un document plus précieux encore sur le maître. Ce sont les pages publiées, en forme d'épilogue, et dans lesquelles Jean Goujon, lui-même, s'entretient avec le lecteur. Cet écrit étant le seul que le statuaire-architecte nous ait laissé, nous en donnerons le texte intégral Il n'est pas inutile à consulter si l'on veut approfondir la vie du grand artiste, encore obscure sur bien des points, et si l'on a souci de se pénétrer de sa doctrine.

Le maître débute en ces termes :

« IAN GOVION, STVDIEVX D'ARCHITECTVRE AVX LECTEVRS SALVT.

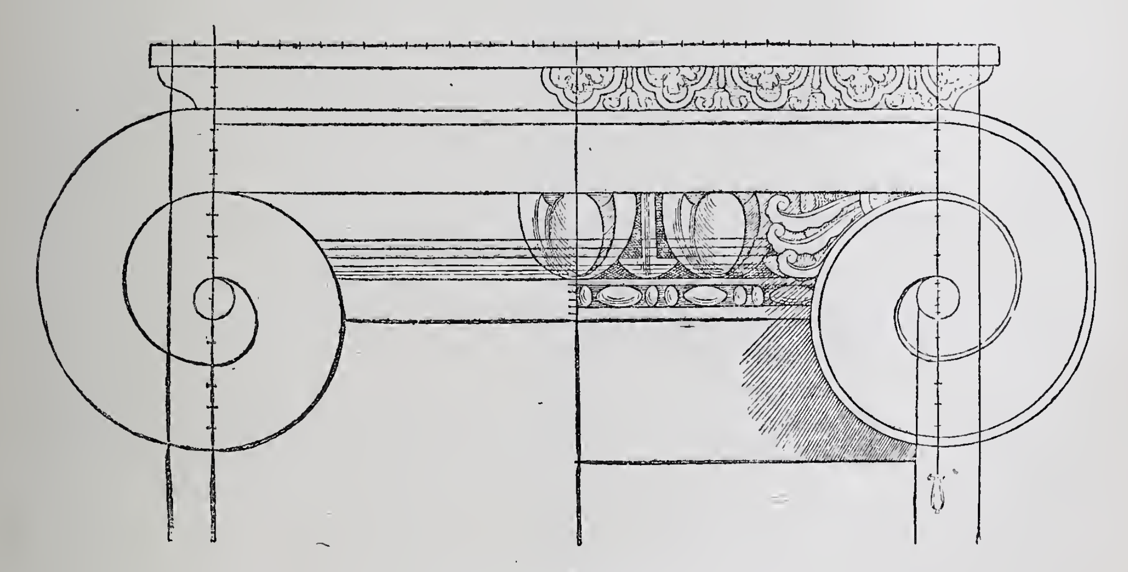
« Vitruue dict, Messeigneurs, et plusieurs autheurs antiques et modernes le conferment, qu'entre les autres sciences requises à décorer l'architecture, ou art de bien bastir, géométrie et perspective sont les deux principales : et n'est aucun digne d'estre estimé architecte, s'il n'est préallablement bien instruict en ces deux. Qu'il soit vray, nous en avons eu l'expérience par noz prédecesseurs de bonne mémoire, asavoir Raphaël d'Urbin (qui a esté perfect en l'art de painture), André Mantègne, non inférieur en son temps, Michel Ange, Antoine Sangal, Bramant, et assez d'autres excellens hommes, lesquelz ne voulurent jamais entreprendre à conduire aucun ouvrage d'architecture, qu'ilz ne feussent avant toute œuvre, bien entendans icelles deux sciences. Ce que sentans avoir acquis par travail et exercitation continuelle, ilz se sont tant curieusement delectez à poursuyvre ce noble subject, que leur immortèle renommée est espandue parmy toute la circumférence de la terre. Et encore pour ce jourd'huy avons-nous en ce royaume de France un messire Sebastian Serlio, lequel a assez diligemment escrit et figuré beaucoup de choses, selon les règles de Vitruve, et a esté le commencement de mettre teles doctrines en lumière au royaume. Toutesfois jen congnois plusieurs autres qui sont capables de ce faire, néantmoins ilz ne s'en sont encores mis en peine : et pourtant ne sont dignes de petite louenge. Entre ceux-là ce peut compter le seigneur de Clagny, Parisien, si faict aussi maistre Philibert de l'Orme, lequel assez suffisamment a conduict un édifice que monseigneur le Cardinal du Bellay a faict faire en son lieu de Sainct Mor des Fossez lez Paris. Et combien que pour le présent je ne m'amuse à en nommer d'avantage, si est-ce que je le pourroye bien faire : mais je m'en desiste tout à propos pour éviter proxilité, voulant retourner à la déduction d'icelle géométrie et perspective, qui me faict dire de rechef que l'homme privé de leur intelligence ne sauroit fors à grand peine entendre le texte de Vitruue. »

Ces lignes sont à l'éloge de Serlio, alors architecte de Fontainebleau, de M. de Clagny, ou Pierre Lescot, ami de Goujon, et, pour le dire en passant, le berceau de Pierre Lescot n'étant pas connu, c'est sur la qualité de « Parisien » qui lui est donnée par Jean Goujon, que s'appuient, jusqu'ici, les historiens pour considérer l'architecte du Louvre

comme ayant vu le jour à Paris. Philibert de l'Orme est également nommé, mais Jean Bullant, auprès duquel Goujon travaillait à Écouen quelques mois auparavant, n'obtient pas l'aumône d'une mention. Faut-il voir dans le silence du statuaire une omission calculée? Les deux artistes se seraient-ils séparés à la suite de quelque dissentiment? Ne désespérons pas que des pièces d'archives nous renseignent tôt ou tard sur ce point.

Notre artiste vient de nous l'apprendre. Il lui tarde de s'entretenir avec son lecteur de géométrie et de perspective. Laissons-lui la parole.

« Et à la vérité, poursuit-il, la congnoissance que Dieu m'en a donnée, me faict enhardir de dire que tous hommes qui ne les ont point estudiées, ne peuvent faire œuvres dont ilz puissent acquérir guères grande louenge, si ce n'est par quelque ignorant, ou personnage



CHAPITEAU DE CORINTHE.

trop facile à contenter. A ceste cause j'ai tousjours désiré faire veoir au monde le proffit qui en peut succéder, et rens graces infinyes à la bonté divine qui m'a donné l'accomplissement de ceste mienne volunté, l'effect de laquelle pourra faire entendre aux studieux, si par le passé il y a eu quelzques faultes en l'intelligence du texte d'icelluy Vitruue, par espécial en la formation d'aucuns membres de massonnerie, chose qui est procédée par la mauvaise congnoissance qu'en ont eu noz maistres modernes, laquelle est manifestement approuvée par les œuvres qu'ilz ont cy devant faictes, d'autant qu'elles sont desmesurées, et hors de toute symmétrie : mais pour couvrir leur ignorance, ilz se veulent armer de Vitruue, qu'ilz n'ont jamais bien entendu. Pour rendre donc bonne déclaration de mes figures, je me suis délibéré d'en faire ce petit discours, et en spécifier les particularitez assez au long, et par le menu. »

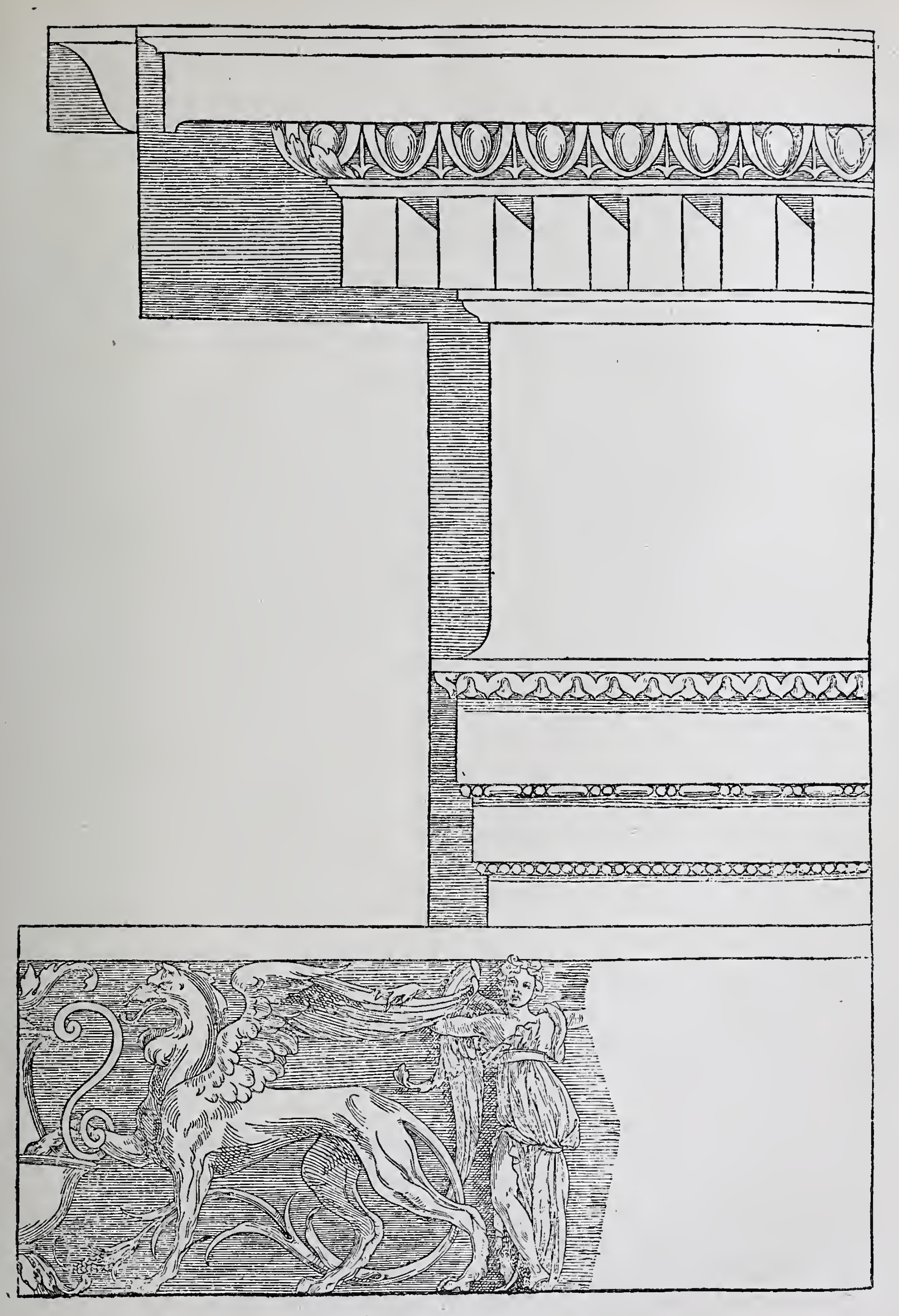
Les considérations générales que notre artiste avait le dessin de présenter étant épui-

sées, il entrera maintenant dans le détail. C'est en éducateur qu'il va parler, et ses aperçus, pour être anciens de plus de trois siècles, n'ont rien perdu de leur justesse :

« Quand nostre dict autheur Vitruue veult que l'architecte ne soit ignorant de scenographie, c'est à dire perspective, cela est afin qu'ou les essences materieles seront tout esloignées de l'œuil, il face croistre et aggrandir leurs membres : car autrement sil les tenoit pareilz aux proches de la veue, elle en demoureroit offensée, et ne pourroit discerner ce qu'elle apporteroit en ses obiectz. Certainement cela m'a faict pourtraire la figure que vous trouuerez au trente neufiieme fueillet, laquelle seruira pour faire considerer les lieux d'ou lon pourra et deura regarder vn bastiment, si l'on veult bien iuger de ses particularitez, et congnoistre si elles correspondent a la deue symmetie : car s'il estoit que toutes proportions feussent egales tant hault que bas, il y auroit souuent de merueilleuses difformitez, et qui rendroient la merque d'vne maison mal agreable, ou elle doit attraire a soy les regardans. Si est ce que quand bastiment se faict en quelque rue estroicte, ceulx qui le veulent contempler, n'ont le moyen de reculler pour le veoir de plus loing : parquoy en ce cas fault vser d'vne proportion discrette, autre que s'il estoit en plain champ d'ou il se peust examiner de toutes pars. A ceste cause il est besoing de prendre garde a contenter l'organe de la veue, pource mesmement qu'elle est maintes fois abusée par les saillies et foriettures des membres dont l'on enrichist les bastimens, chose qui a faict dire à nostre autheur Vitruue, que toutes frizes quand elles sont taillées d'ouurage en demy bosse ou de relief, doiuent estre plus larges d'vne quarte partie que leurs architraues, autrement si la besongne estoit tant soit peu haulte, on n'y verroit comme point la taille, et en seroit la despense inutile. Si donc vn architecte sait vser comme il appartient de ceste industrie, il rendra tousiours ses membres gracieux, et ne fera rien ou l'on ne prenne plaisir. La figure démonstratiue de ceste chose se trouuera au quarantieme feuillet ensuyuant. Et ce qui m'a donné occasion de la faire, est pour induire tous ouuriers a se munir d'icelles geometrie et perspectiue, sans lesquelles ilz ne vont iamais qu'a tastons, et ne font rien de hardiesse, ne qui sente ouurage de maistre; ains se causent honte et vitupere enuers ceux qui entendent l'art, et en vsent comme il est requis. »

Jean Goujon veut être plus explicite encore. Il traite des membres d'architecture avec un soin minutieux, et, au cours de sa démonstration, l'artiste nous apprend qu'il a pris conseil de Serlio sur l'interprétation de certain passage de Vitruve. Nous savions déjà que le sculpteur était l'ami de Pierre Lescot, la déférence dont il fait preuve envers Sébastien Serlio nous aide à le mieux connaître. Il se révèle à nous dans son milieu :

« Nous auons par cy deuant tousiours accoustumé en la formation des chapiteaux de Corinthe, de ne les faire en rien plus haultz qu'est large le diametre de la colonne par son assiette, encores compris en ce leur tailloer ou couuerture. Et a la verité il se lit dedans le texte d'icelluy Vitruue que cela se doit obseruer ainsi. Toutes-fois ce n'est pas l'aduis de plusieurs bons maistres modernes : mais afin de contenter tout le monde, i'en ay bien voulu designer une figure correspondante à ses paroles : et la trouuerez au cinquantieme feuillet, puis au dessoulz en pourrez veoir vne autre qui excede ceste mesure de toute l'espoisseur du susdit tailloer, et laquelle est selon l'intention des bons maistres, disant que nostre autheur a tousiours esté corrompu en cest endroit, par la faulte et ignorance



CORNICHE, FRISE, ARCHITRAVE.

de ceulx qui ont escrit les plus vieulx exemplaires sur quoy son œuvre a esté imprimée. Si est ce que toutes les autres proportions d'iceulx chapiteaux se concordent : considere que l'ordre des premieres feuilles monte tousiours à vne tierce partie du vaisseau, le second a vne autre, et la volute faict le reste : pour ainsi n'y a de difference sinon ladicte espoisseur du tailloer adioustée plus que le diametre.

« Il y en a encores vn autre au cinquantieme et vnieme feuillet, dont la lizière figurée au hault du vaisseau surquoy pose le tailloer n'est si grande que des deux autres, et ie l'ay ainsi voulu faire tout expres, a raison que plusieurs architectes veulent dire que cela luy est donné pour beauté et que le vaisseau en est plus esgayé, memes que les volutes s'en tournent de meilleure grace. De ma part ie suis bien asseuré que ces chapiteaux sont mesurez comme il faut, parquoy ne m'estendray plus auant a en escrire, ains remettray le surplus au texte de Vitruue, qui peult suffire en cest endroit.

« Toutes les quantités et mesures des chapiteaux Ioniques sont biẽ cõprises dedãs le texte, et n'y ay trouvé aucune erreur : mais bien me semble que la circũuolutiõ ou tournoyemẽt de la volute, autremẽt Limace, n'est assez clairemẽt expliquée, a l'occasion de quoy ie ay faict vne figure mesurée de poĩct en poĩct, par laquelle pourrez cõgnoistre que noz modernes ont tousiours failly a la faire iusques apresent, veu qu'ilz ne la tournoient en rondeur de Lymace, ains en ouale, et afin de ne frauder personne de sa deue louenge, ie confesse qu'homme ne l'a point faicte selon l'entente de Vitruue, fors Albert Durer paintre qui l'a tournée perfectement bien, et ce que monsieur Philander en a faict en ses annotations latines, a esté pris sur icelluy Albert, mesmes afin de prouuer mon dire, vous trouuerez l'ouale et la plus ronde aux trente sept et trente huitieme fueilletz de ce liure, chose qui vous doit contenter.

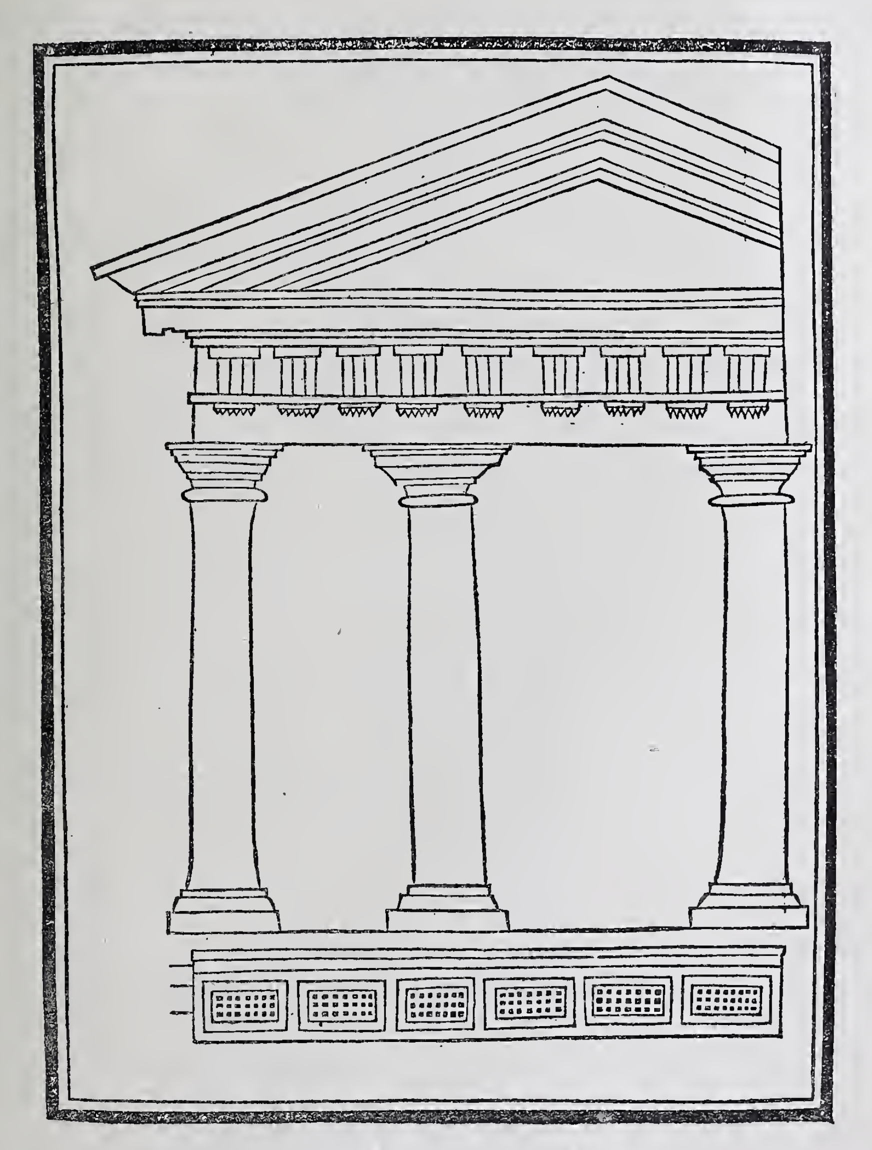
« I'ay faict aussi vne figure du chapiteau de Corinthe, despouillé de tousenrichissemens, pour monstrer comment il est exprimé dedans le texte de Vitruue, deduisant la grosseur de son vaisseau et l'application du tailloer.

« Encores pour faire plus facilement en congnoisse la saillie de ses cornes, i'en ay bien voulu pourtraire le plant, et le proportionner selon la reigle de Vitruue, mesmement presenter les lignes seruãtes a tirer son arson pour la cãbrure du susdict tailloer; et faire veoir de quelle grosseur doit estre la rosace ou fleur d'acanthe, sortant de son mylieu en toutes ses quatre faces. Ladicte figure est au cinquantieme fueillet.

« I'ay pareillement mis vne base soubz ledict chapiteau, pour donner a entẽdre que la plinthe ne doit pas excéder la saillie des cornes de son chapiteau : et l'ay formée de membres Doriques, pour autant que ceste la peult seruir a toutes colonnes, reservé a l'Ionique, et a la grosse Tuscane : mais afin qu'il ne soit trouué que i'aye a faire celle qui appartient a la Corinthienne, ie l'ay bien voulu mettre en grand volume aupres de l'autre, comme vous pourrez veoir en la figure qui est audict cinquantieme fueillet.

« La proportion du chapiteau Dorique est bien exprimé dedans le texte de Vitruue, et tous ses membres suffisamment declarez : mais pour ce qu'vn iour fut communiquée a messire Sebastian Serlio vne figure que i'en auoie faicte, et qu'il trouua que elle estoit bien selon la reigle de l'autheur, si ne se peut-il tenir de dire que le vaisseau de la balance ne deuoit estre tiré d'vn seul poinct, a cause qu'il seroit trop rond, et ne se monstreroit

pas assez doulx, cela me feit accorder a son dire : neantmoins qu'il n'en soit rien dit au texte, et pour oster les lecteurs hors de peine i'en voulu faire toutes les differēces des chapiteaux Doriques lesquelz vous trouuerez aux cinquāte quatre, cinquante cinq, cin-



COLONNES, ENTABLEMENT ET FRONTON.

quante six, cinquante septieme feuilletz de ceste œuure afin que les ouuriers puissent asseoir leur iugemēt la dessus, et prēdre celluy qui plus beau leur semblera.

« Au regard de la grosse Tuscane ie l'ay figurée ainsi comme elle est entendue en

Vitruue : et la pourrez veoir au quarēte sixieme fueillet, mais ie ne me veuille arrester a vous deduire les proportions de ses membres, pource qu'elles sont assez amplement specifiées par nostre autheur.

« Quant est du chapiteau Latin ou composé, ie l'ay faict ainsi que le texte me l'a donné a entendre, excepté que i'ay formé vne de ses moytiez selon l'intelligence de Vitruue, et l'autre ainsi que d'aucuns maistres veulent dire qu'il entendoit, chose que i'ay faicte afin d'en laisser le iugement aux ouuriers, specialement à ceux qui peuuent entendre l'escriture, et discerner si elle est bien ou mal, quand ilz en verront la figure au quarante et huitieme fueillet.

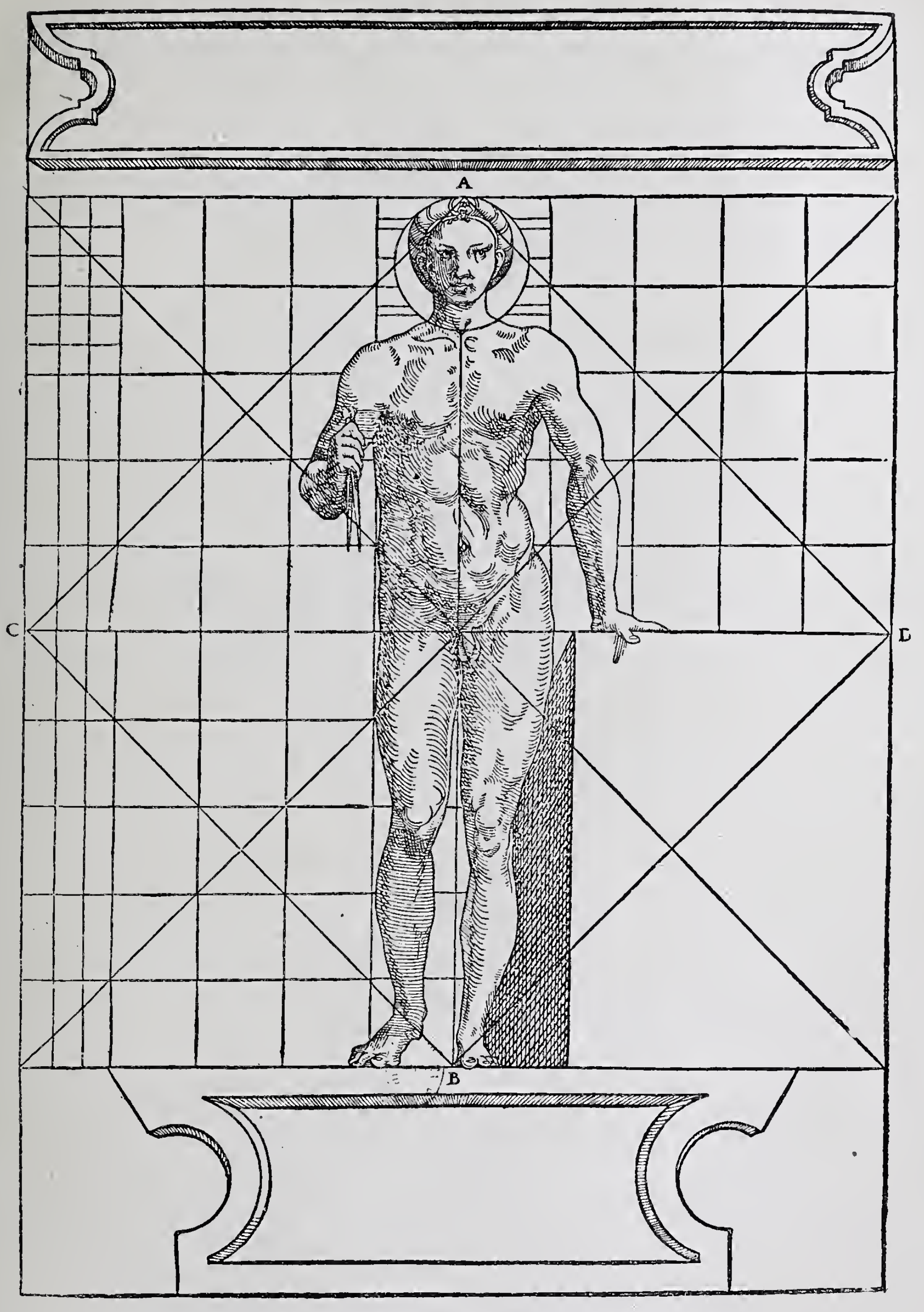
« Les feuilles dont doivent estre enrichiz nos chapiteaux Corinthiens et composez, se trouveront au feuillet quarante neufieme. Celles d'Acanthe ou Branque Ursine se doiuent appliquer sur iceulx Corinthiens, et celles d'Oliuier, et de Laurier donner aux Latins, autrement composez.

« Considéré que les proportions des cinq ordres des colonnes sont assez manifestement deduittes dedans le texte de Vitruue, il me semble que ce serait superfluité d'en escrire : parquoy ie m'en desisteroy, vous remettant aux figures que i'en ay faictes, lesquelles verrez aux trente quatre et trente cinquieme feuilletz, ou pareillement trouuerez leurs piedestalz, bases, chapiteaux, et autres membres qui posent dessus, le tout mesuré selon ce qu'il doit estre.

« En la cornice Dorique figurée au cinquante septieme feuillet, ie vous ay mis les quantitez, afin que la puissiez entendre, parce qu'elle n'est de prime face entendible, mesmement en ce qui concerne les proportions qui se doiuent garder pour asseoir les Tryglyphes et Metopes ; mais ie pense que mon trauail vous pourra ayder en cela.

« Ie vous ay semblablement pourtraict un frontispice dorique, lequel est au feuillet cinquante deuxieme, et est ainsi faict certainement comme il est entendu en Vitruue : specialement la frize que i'ay faicte de ce mesme ordre, afin que prenez garde a la quantité des Metopes et Tryglyphes. D'auantage les petits piedestalz que les Grecs nomment Acrotères, situez sur le frontispice, sont selon la regle de Vitruue, qui veult que ceulx des extremitez n'ayant en haulteur sinon la moytié de l'arc du platfons du tympan : mais que celluy de dessus la poincte, ayt vne huitieme partie de plus, et aussi l'ay ie faict ainsi.

« Maintenant vous conuient entendre que les cornices, frizes et architraves que i'ay faict tant de l'ordre Tuscan, que du Dorique, Ionique, Corinthien et composé, lesquelz vous trouverez deuant les passages ou notre autheur en parle, ont tous leurs mēbres proportionez selon le contenu de son texte : car ie n'ay en aucuns lieux abuzé de licence voluntaire ; mais encores vous veuil ie bien aduiser que toutes les proportions des cornices prouiennent et se tirent des architraves : et entre autres choses la face ou lizière estant au mylieu d'iceulx architraves, correspond à vne des faces de ladicte cornice ou les dentelures sont figurées et taillées : chose qu'il fault bien observer, encores qu'en aucunes cornices il y ait par foys des mausoles ou consolateurs : et en ce cas est requis prendre garde que l'on n'y face des dentelures ou canaulx, car ce seroit directement contreuenir aux préceptes de notre Vitruue, qui le défend expressément.



PROPORTIONS DU CORPS DE L'HOMME, D'APRÈS VITRUVE.

« Les formes de toutes icelles cornices ont esté par moy mises en grand volume, afin que les ouuriers puissent facilement prendre dessus les grandeurs et grosseurs dont ilz pourront avoir afaire ; et semblablement leurs saillies, mesmes à ce que l'on puisse trouver sans grande peine que mes figures se conforment au texte.

« Il n'est ia besoing d'escrire des entrecolonnes, consideré que nostre autheur en a dict tout ce qu'il fault, pour planter au deuoir toutes colonnes selon les cinq ordres de bastimens, tant sur les frontz, que deuers les costez, au moyen de quoy chacun pourra bien aysement congnoistre comment se doit conduire l'ordre dont il se voudra seruir.

« Au regard des portaulx, ouuertures ou lumieres, mon aduis est que le texte de Vitruue n'est gueres facile a entendre, mesmement en ce qu'il dict estre conuenable que l'architraue, frize et cornice doiuent pencher de certaine quantité : et pourtant i'en ay bien voulu faire une figure, laquelle vous trouuerez au feuillet quarante deuxième, et seruira pour vous donner a entendre le texte : mais il fault bien que celluy qui en vouldra faire son proffit, et mettre la main à l'œuure, ne soit ignorant de perspective : autrement il ne fera chose qui soit bonne, si ce n'est par accident, et non par art.

« Pour les proportions du corps de l'homme, vous en aurez suffisante déclaration dedans le texte aux feuilletz vingt sept, vingt huyt et vingt neuf, ou vous trouuerez les figures que i'en ay faictes correspondantes a l'intẽtion de l'autheur ; parquoy n'en repeteray autre chose, pour autant que le langage superflu est ennuyeux a toutes gens de bon entendement. »

Cela dit, Jean Goujon prend congé de son lecteur. Il le fait avec une bonne grâce et une modestie toutes particulières. On comprend que l'écrivain qui parle ainsi de lui-même ait été empressé de recourir aux lumières d'un homme tel que Serlio, dont la haute maîtrise lui imposait :

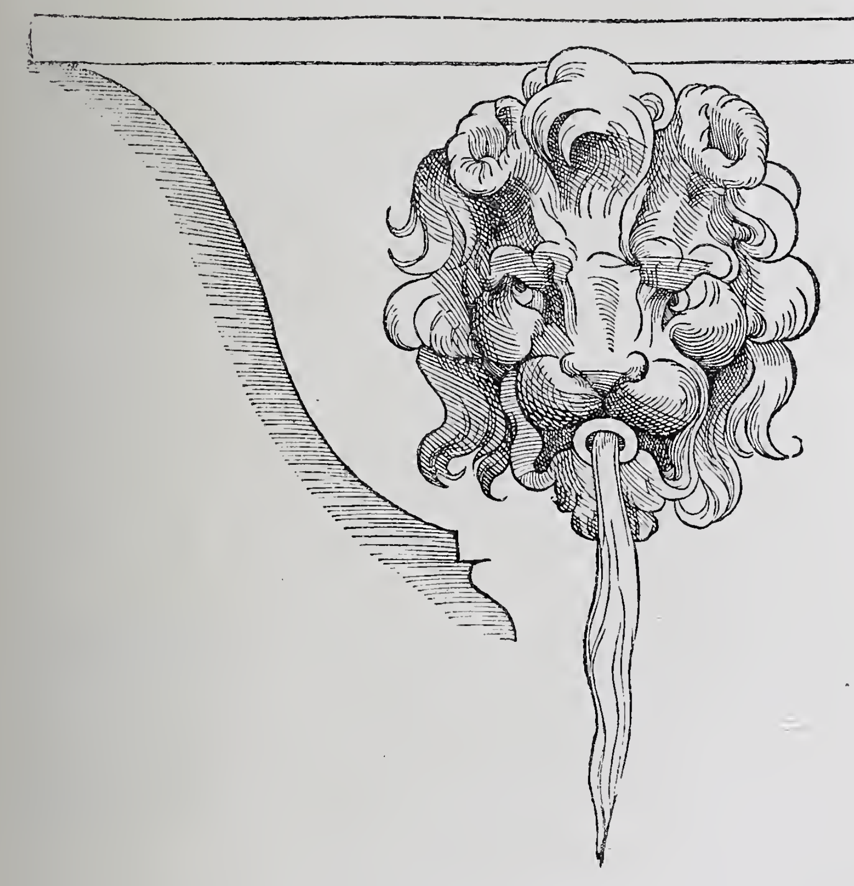
« Or, vous ay-je escrit ce que j'ai entendu des membres d'architecture selon les règles de Vitruue, et que Dieu m'en a donné l'intelligence. Toutesfois, je supplie estre excusé si aucune chose se treuve oubliée : mais, Dieu aydant, vous me treuverez avoir suivy la vraye intention de Vitruue, et aux lieux auxquels il a esté mal entendu par aucuns maistres, ie l'ay bien voulu donner à entendre et déclarer selon que mon petit et débile entendement l'a peu congnoistre et comprendre. »

Ainsi s'est exprimé Jean Goujon, dans le seul écrit qu'il nous ait laissé. Ces pages sont une œuvre de savoir et de bonne foi. L'aridité de certains passages atteste la conscience de l'écrivain, désireux d'instruire son lecteur. L'artiste témoigne en même temps de son application à bien saisir la pensée de Vitruve et à l'exposer avec clarté. Ce « salut d'un studieux d'architecture » a donc une importance exceptionnelle, et par l'homme qui l'a tracé, et par le soin qu'il a su mettre à l'exposition de la doctrine d'un Ancien.

L'écrit de Jean Goujon ne passa point inaperçu. Ses contemporains lui surent gré de ce commentaire éloquent, offert aux lecteurs du *Vitruve* de Jean Martin. Et, lorsqu'en 1556 parut, à Toulouse, l'*Epitome ou extrait abrégé des dix livres d'architecture de Marc Vitruve Pollion*, édité par Jan Gardet, Bourbonnais, et Dominique Bertin, Parisien,

ceux-ci rendirent hommage à la science et au renom de Jean Goujon, en des termes qu'il nous est interdit d'oublier :

« Quant à la pourtraiture de Vitruve, est-il dit dans l'Avertissement des éditeurs, elle s'est perdue par l'iniure du tems, au grand dommage et préiudice des ouuriers. Lesquels



CUL-DE-LAMPE, PAR JEAN GOUJON.

ont été secourus en ce défaut, premièrement par Ioconde, puis par quelques Italiens de bon sçauoir, consequemment par Ian Gouion, sculpteur et architecte de grand bruit. »

Ce témoignage nous est la preuve de la célébrité du maître, alors qu'il travaillait aux sculptures du Louvre. N'avait-il pas, précédemment à 1556, laissé des traces de son génie à la Fontaine des Nymphes, à l'hôtel Carnavalet et au château d'Anet ?



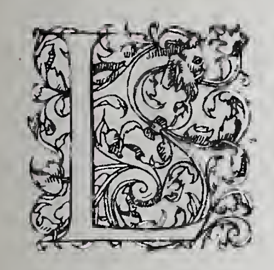
SOUBASSEMENT DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.
(*Autrefois sur la façade de la rue aux Fers et actuellement au Musée du Louvre.*)

CHAPITRE V

PARIS

(1547-1549)

Sculptures de la fontaine des Nymphes.



LA Fontaine des Nymphes, ou des Innocents, date du XIIIe siècle, mais elle fut reconstruite de 1547 à 1549. Pierre Lescot est l'auteur du monument, qui n'avait alors que deux faces donnant, l'une, sur la rue Saint-Denis, l'autre, sur la rue aux Fers. Ces faces n'étaient pas égales. La première comportait deux arcades avec balcons. La seconde, plus étroite, ne renfermait qu'une arcade. Il était naturel que la façade en bordure sur la rue Saint-Denis fût la plus importante. Les balcons de la fontaine pouvaient, le cas échéant, contenir des spectateurs, et, soit qu'il s'agît d'une entrée royale ou des funérailles d'un monarque, le cortège se déroulait, invariablement, par la rue Saint-Denis.

Jean Goujon, chargé par Pierre Lescot de la décoration de la Fontaine, sculpta, sur la façade principale, trois Nymphes des eaux dans les entrecolonnements des attiques, et deux soubassements correspondant aux baies. La seconde façade fut ornée de deux Nymphes, d'un attique et d'un soubassement. En 1787, cette Fontaine fut menacée, par suite de la démolition des charniers des Innocents. Quatremère de Quincy prit la défense de l'œuvre de Lescot et de Goujon, dans le *Journal de Paris* du 11 février. Sa protestation fut écoutée. C'est alors que, de concert avec l'architecte Poyet, il obtint le déplacement, et le transport au milieu du Marché des Innocents, de l'édicule de 1549. Mais la Fontaine, désormais isolée, réclamait quatre façades. On scinda la plus grande en deux

parties, nous pourrions dire en deux volets, et la plus petite demeura ce qu'elle était. Une



NYMPHES DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.
(Ancienne façade sur la rue Saint-Denis.)

quatrième façade fut construite et décorée de toutes pièces. Pajou en fut le sculpteur.

Mais nous venons de voir que Jean Goujon n'avait exécuté que cinq Nymphes. Lorsqu'on



NYMPHES DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.
(Ancienne façade sur la rue aux Fers.)

brisa la façade principale de la Fontaine en deux parties, disposées à angle droit, trois

figures complémentaires devinrent indispensables, et le sculpteur de 1787 ne crut pouvoir mieux faire, pour alléger sa tâche, que d'emprunter à l'un des frontons du Louvre une figure modelée par Jean Goujon, dont la copie prit place sur le monument, remanié, du Marché des Innocents. Le stratagème est visible. On se sent en face d'une imitation, et aucun artiste ne sera tenté d'attribuer à Goujon la Nymphe qui se distingue des autres par l'absence de l'urne symbolique, dont le maître a voulu faire l'attribut de ses divinités fluviales. On se montre sévère à l'endroit des Nymphes de Pajou. Le travail en est délicat, mais Pajou n'a pas l'adresse de Goujon. Nous aurons terminé l'historique de la Fontaine des Nymphes, quand nous aurons dit que les trois bas-reliefs du soubassement primitif, en péril de destruction, lorsque les eaux du canal de l'Ourcq alimentèrent la Fontaine, furent détachés du monument et transportés au Louvre. Cette sage mesure fut prise en 1812.



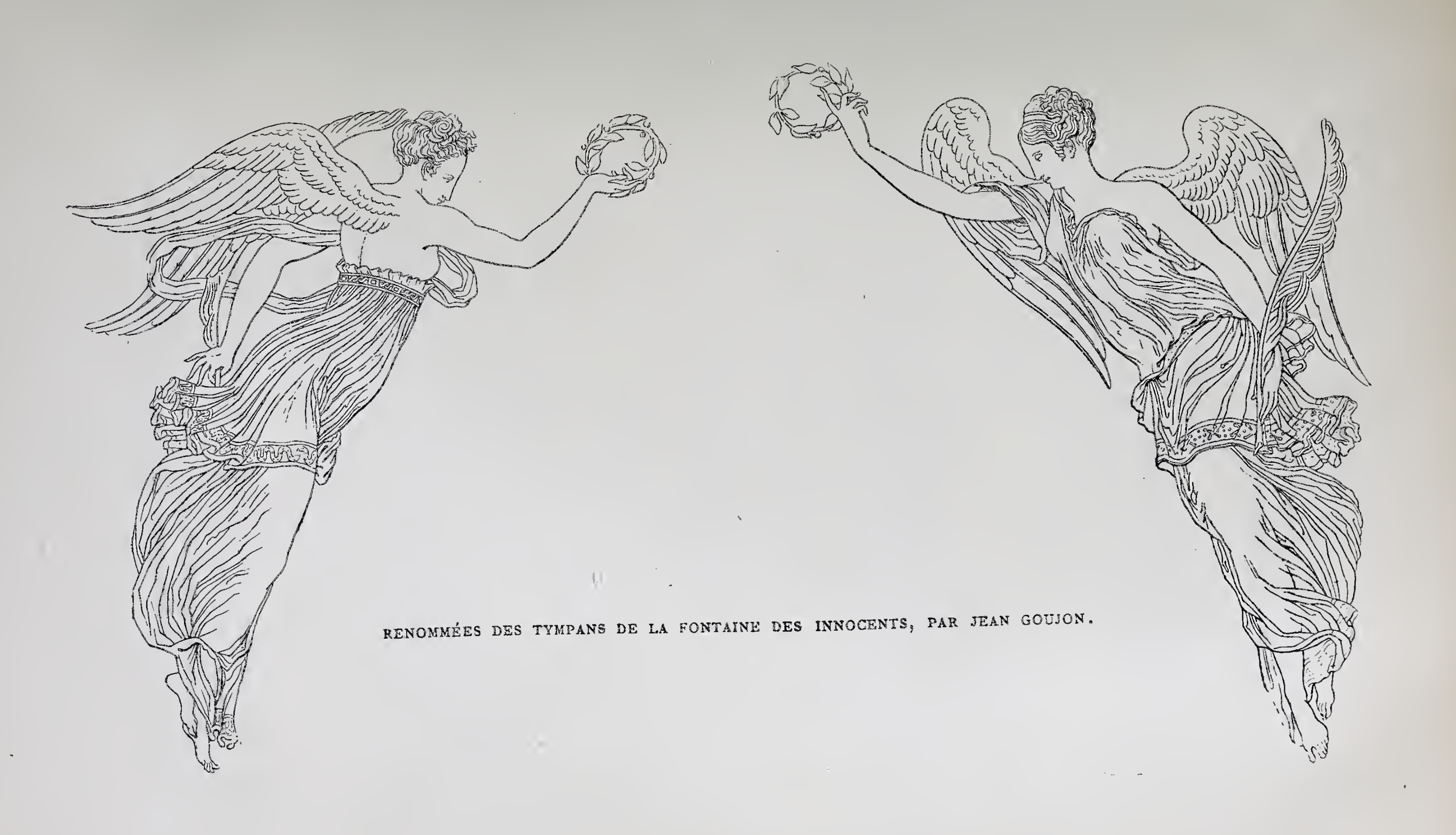
NYMPHE DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.
(Ancienne façade sur la rue Saint-Denis.)

Décrivons maintenant les sculptures, telles que les avait disposées leur auteur en 1549 :

La première des Nymphes sculptées sur la façade de la rue Saint-Denis, en partant de l'extrémité de droite, est vue presque de dos. La tête se présente de profil. Une tunique légère enveloppe le torse, et ses plis se dessinent sur le champ du bas-relief. Les bras et les jambes sont découverts. De ses deux mains, la jeune femme tient, à la hauteur des hanches, une urne demi-renversée.

La seconde Nymphe, vers la gauche, est de face. Seule, la tête se présente de profil. Une longue tunique couvre tout le corps, à l'exception des bras. La Nymphe s'appuie, du côté droit, sur un aviron posé verticalement ; la main droite est relevée vers l'épaule, la main gauche protège l'aviron ; une urne renversée est aux pieds de la jeune femme. Cette Nymphe est peut-être la plus remarquable par l'attitude et le caractère.

C'est également de face que se présente la dernière Nymphe de la grande façade. Drapée à l'antique, dans une tunique sans manches, et ouverte sur les jambes, la Nymphe tient son urne sur l'épaule gauche. Les jambes sont



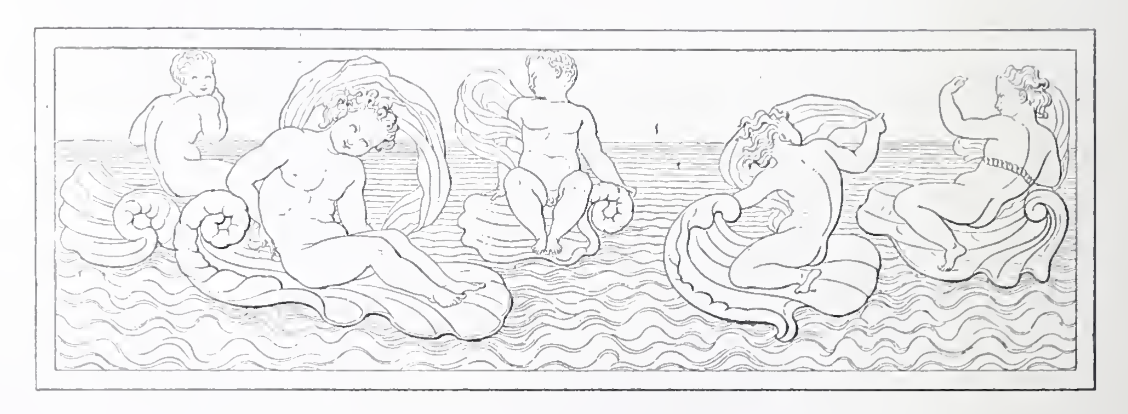
RENOMMÉES DES TYMPANS DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.

croisées et posent à peine sur le sol par l'extrémité du pied. On dirait une danseuse détachée de quelque stèle ancienne.



SOUBASSEMENT DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.
(Autrefois sur la façade de la rue Saint-Denis et actuellement au Musée du Louvre.)

Sur la façade donnant du côté de la rue aux Fers, la Nymphe de droite, entièrement drapée, soutient son urne sur l'épaule droite. Elle est de face, et le mouvement du bras

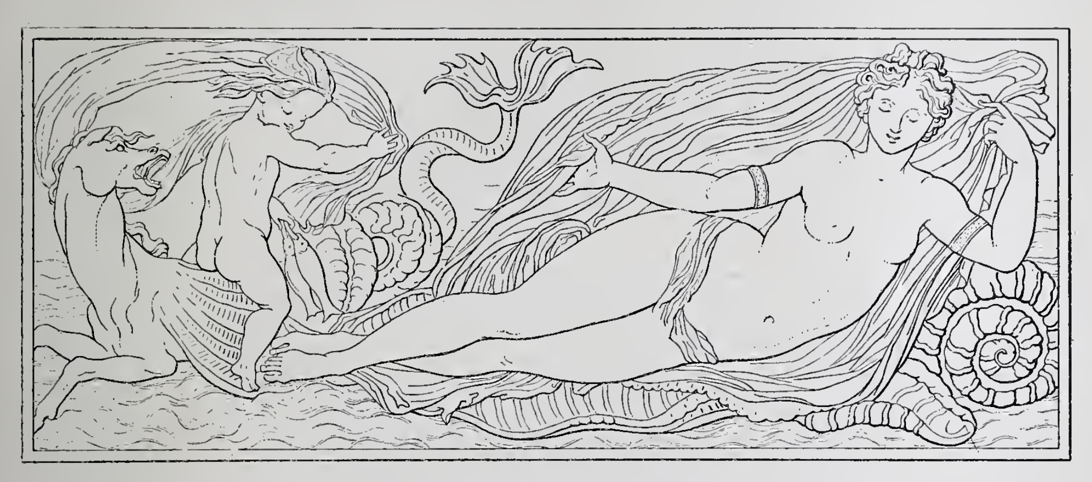


ATTIQUE DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.
(Ancienne façade sur la rue Saint-Denis.)

gauche, passant au-dessus de la tête pour permettre aux deux mains de se rejoindre, est d'un grand charme.

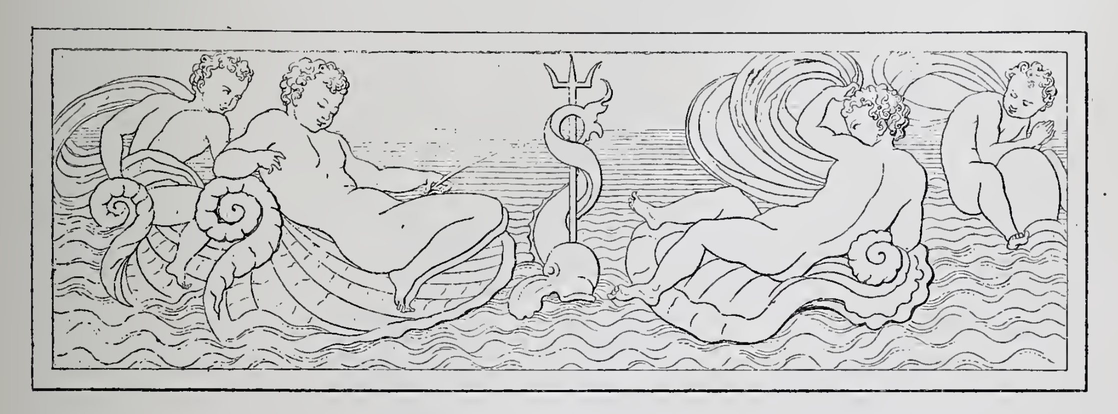
La dernière des Nymphes, vue de face, porte une tunique fixée au-dessous des seins, et qui laisse les pieds découverts. Elle aussi a les jambes croisées et le pied gauche

effleure la plinthe du bout de l'orteil. Les mains soutiennent l'urne demi-renversée, et le torse de la Nymphe semble fléchir sous le poids de l'eau dont l'urne est encore pleine.



SOUBASSEMENT DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.
(*Autrefois sur la façade de la rue Saint-Denis et actuellement au Musée du Louvre.*)

Cette inflexion du corps ajoute à la grâce et à la souplesse de la composition générale. Six Renommées portant des couronnes et des palmes occupent les tympans des trois



ATTIQUE DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.
(*Ancienne façade sur la rue Saint-Denis.*)

baies. Elles sont drapées et leurs ailes puissantes, largement ouvertes, remplissent le champ qui les sépare des pilastres.

Le premier soubassement, à droite, du côté de la rue Saint-Denis, était décoré d'un bas-relief comportant une Naïade, nue, couchée sur une coquille, et soutenant, de

ses deux mains, un long voile qui flotte derrière elle. A ses pieds, est un petit génie assis, les yeux fermés, tournant le dos à la tête d'un cheval marin, qui hennit, comme s'il avait conscience du sommeil de son cavalier.

Dans le second soubassement, vers la gauche, une Naïade posée, comme la précédente, sur une coquille, mais vue de dos et de profil, est endormie. A ses pieds, un génie, à cheval sur un monstre marin, tourne la tête vers la Naïade et lui jette un regard moqueur.

Ces deux bas-reliefs, placés sur un même plan, ont été conçus de telle sorte qu'ils se complètent l'un par l'autre. L'équilibre des plans, des lignes principales et des accessoires est des plus heureux.

Plus compliquée, sera la scène modelée dans le soubassement de la façade donnant sur la rue aux Fers. La composition n'appelle pas de pendant. Agenouillée sur une coquille, une Naïade, nue, entoure de la main gauche un aviron, et elle paraît se défendre des caresses d'un Triton vu de dos, et dont la main gauche pose sur l'un des bras de la jeune femme. Ces deux personnages forment le centre de la composition. Vers la gauche, un enfant paraît écarter les voiles de la Nymphe. A l'autre extrémité, un second enfant, le sourire aux lèvres, est posé sur les enroulements que forme la queue du Triton.

Nous avons dit que ces trois derniers bas-reliefs sont au Louvre.

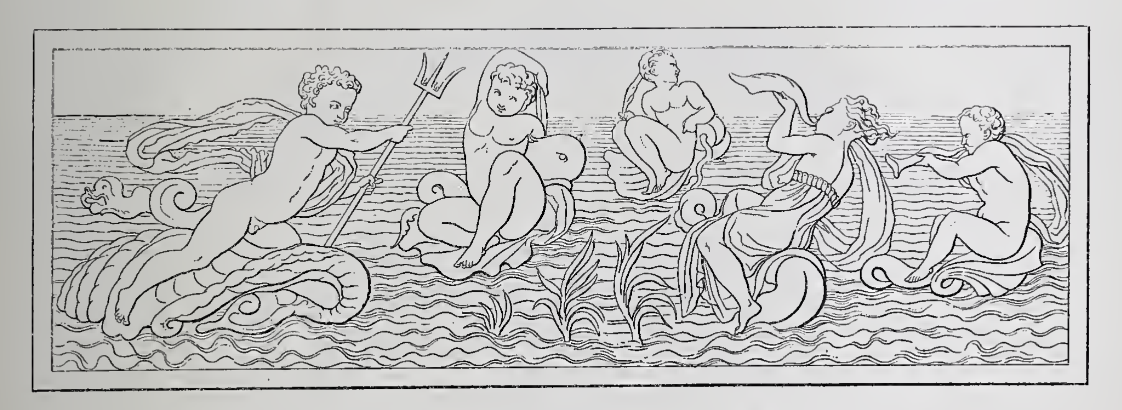
L'attique du monument de 1549 était décoré de compositions correspondant à celles du soubassement. Au centre du bas-relief de droite, sur la grande façade, un dauphin plonge verticalement dans une nappe d'eau, et sa queue s'enroule autour d'un trident. Deux enfants sont étendus sur des coquilles flottantes : l'un deux rappelle, par l'action qui l'occupe, sinon par le style, l'enfant bien connu de certaine fontaine de Bruxelles. Aux extrémités, deux autres enfants, le premier, à cheval sur un dauphin, le second, assis sur une coquille, regardent avec malice vers le point central du bas-relief, et concourent ainsi à l'unité de l'ensemble.

Le bas-relief de gauche renfermait cinq enfants, assis sur des coquilles. Celui qui est au milieu est vu de face ; un autre se présente de trois quarts, et les trois autres sont vus de dos. Tous, à l'exception d'un seul, tiennent dans leurs mains une banderole, ou draperie de fin tissu, que le vent fait flotter, à l'instar d'une voile, au-dessus de la tête des petits navigateurs, dont les frêles embarcations voguent sur la surface ridée d'un fleuve sans orages.

Enfin, sur la façade de la rue aux Fers, l'attique renfermait quatre génies des eaux et une Naïade. Les génies sont nus ; la Naïade est drapée. Tous sont portés par des dauphins ou sur des coquilles. L'un des génies tient un trident, un autre, une plante fluviale, le troisième est nonchalamment assis sur sa monture, qu'il entoure de son bras, tandis que le quatrième, et la Naïade, soufflent dans des conques.

Telle est la décoration de la Fontaine des Nymphes, ainsi que l'a conçue et exécutée Jean Goujon. Tout cet ensemble est d'une grâce robuste qui fait honneur au statuaire. Mais la partie maitresse, les compositions qu'on ne saurait louer outre mesure, tant elles révèlent de goût, de science, d'adresse, ce sont les Nymphes. Nous n'avons pas à redire, ici, le talent du sculpteur à traiter le bas-relief. Les Nymphes sont d'un modelé extrême-

ment méplat. L'espace restreint, dans lequel Goujon se trouvait tenu d'enfermer ses personnages, eût été un obstacle, pour tout autre que lui, au libre développement de la forme. Ses Nymphes sont jeunes, mais puissantes. Elles occupent tout le champ dont le statuaire pouvait disposer, et, cependant, leur pose, leurs gestes, leurs mouvements, sont pleins d'aisance. Antiques par la grâce, l'attitude, la pureté des contours, le caractère impersonnel de la forme, ces Nymphes se rattachent à la Renaissance par le costume et les ornements qui en marquent la richesse. Or, c'est dans cette fusion de deux styles, dans ce mélange de deux époques très différentes, que se manifeste, au plus haut degré, l'impeccable maîtrise de Jean Goujon. Aucune œuvre sculptée ne saurait être une leçon meilleure,



ATTIQUE DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.
(*Ancienne façade sur la rue aux Fers.*)

pour un statuaire, que ne l'est chacune des Nymphes de la Fontaine des Innocents. Une étude attentive de ces chefs-d'œuvre — le mot n'a rien d'outré — révèlera le secret de l'alliance heureuse du moderne et de l'antique, telle que doit la poursuivre l'artiste de nos jours, s'il est bien doué. En effet, Jean Goujon, dans sa perfection savante, ne peut être pénétré que par des esprits initiés. Trop grande est sa richesse, trop fière sa force contenue, pour que l'œil du passant, qui n'a jamais observé les marbres antiques, se rende compte, du premier coup, de la supériorité du maître français. Il est, à la fois, l'homme de son époque — telle Nymphe endormie du soubassement de la Fontaine rappelle la *Nuit* de Michel-Ange — l'homme de sa race, par la clarté, la saine vigueur, la distinction de ses personnages, et l'homme de l'antiquité par la forme généralisée, la tension constante de son esprit et de sa main vers l'idéal le plus élevé qui distingue les sculpteurs de la grande période athénienne.

LA PUISSANCE JUDICIAIRE, PAR JEAN GOUJON.

Hôtel Carnavalet. — Claveau de la porte intérieure. — Vue d'ensemble.

CHAPITRE VI

PARIS

(1549)

Les sculptures de l'Hôtel Carnavalet.



N a fait honneur à Sauval d'avoir nommé Jean Goujon parmi les sculpteurs de l'Hôtel Carnavalet. Sauval ne s'est pas borné à une simple mention. Il a délimité la part de travail qui revient au maître, et son silence, au sujet des *Saisons*, sculptées sur la façade intérieure, est significatif. Pendant de longues années, on s'est plu à attribuer à Goujon ces quatre bas-reliefs, dont il a, sans doute, fourni le dessin, mais qui, certainement, ne sont pas de sa main. Voici, d'ailleurs, comment s'exprime Sauval, au début de sa notice sur l'hôtel de Jacques des Ligneris, président au Parlement, et qui, plus tard, reçut le nom d'Hôtel Carnavalet :

« Clagni en a fait le dessin, et Goujon tous les ornemens, tant du dedans que dehors de la porte; c'est lui qui a taillé les deux Anges qui servent de tenants aux armes de Carnavalet, qu'on voit au-dessus de l'entrée, dans le tympan du fronton; c'est lui encore qui a gravé un masque, et cette figure armée d'une corne d'abondance dans la clef de la voûte, dont l'attitude est merveilleuse.

« La beauté des ornemens, et l'ordonnance de l'architecture du même portail continue



LE PRINTEMPS. L'ÉTÉ.

Hôtel Carnavalet.— Façade intérieure.— Sculptures exécutées d'après des dessins présumés de Jean Goujon.

encore en dedans ; et néanmoins ce dedans, tout beau qu'il soit, convient mal au dehors.

« La disposition des ornemens et l'ordonnance de l'architecture ne sont pas moins

belles en dedans qu'en dehors. La figure qui est dans la clef de la voûte est de la même



L'AUTOMNE. L'HIVER.

Hôtel Carnavalet. — Façade intérieure. — Sculptures exécutées d'après des dessins présumés de Jean Goujon.

main et de la même beauté; les deux Renommées couchées sur les cimes du fronton sont fort estimées pour leurs draperies et leur attitudes.

« Les deux lions qui, de côté et d'autre, foulent aux pieds un amas confus d'épées, de tambours, lances et cuirasses, sont d'une excellence admirable et donnent de la terreur [1]. »

C'est le 18 mars 1544 que Jacques des Ligneris acheta le terrain sur lequel s'élève l'Hôtel Carnavalet. Ce magistrat fut l'un des trois ambassadeurs que François Ier envoya au Concile de Trente. Sa mission le retint hors de France durant toute l'année 1546. On ignore si Lescot et Goujon ont été choisis par Ligneris avant son départ ou seulement



GÉNIES ACCOUDÉS SUR L'ÉCUSSON DES LIGNERIS, PAR JEAN GOUJON.
Hôtel Carnavalet. — Claveau de la porte extérieure.

après son retour? La date exacte de la construction et des sculptures de l'Hôtel Carnavalet n'est donc pas connue. Toutefois, en fixant à 1549 la décoration du portique, on doit serrer de près la vérité.

L'*Abondance* est une femme ailée. Sa tunique laisse à nu les épaules et les bras. Elle est debout et pose sur un masque, mais, primitivement, elle avait pour support une sphère. Ses paupières, demi-closes, donnent à l'ensemble des traits du calme et de la fierté. Sa main droite est relevée vers l'épaule gauche. L'autre main tient la corne symbolique, dont le fût allongé se profile jusqu'à la hauteur de la tête. Les ailes sont repliées derrière le personnage. Cette composition décore le claveau de la porte extérieure.

1. *Histoire et recherches des Antiquités de la Ville de Paris*, Paris, 1724, 3 vol. in-fol. (t. III, livre XIV, p. 12).

L'ABONDANCE, PAR JEAN GOUJON.

Hôtel Carnavalet. — Claveau de la porte extérieure. — Vue d'ensemble

Au-dessous de l'*Abondance*, dans le tympan semi-circulaire qui surmonte la porte, deux *Génies*, nus, debout, s'accoudent sur l'écusson des Ligneris. Celui de gauche tient une branche de chêne, et son regard est plein d'assurance. Le Génie de droite a les yeux baissés, et sa main tient un rameau d'olivier ; l'attitude, l'expression, l'attribut parlent de

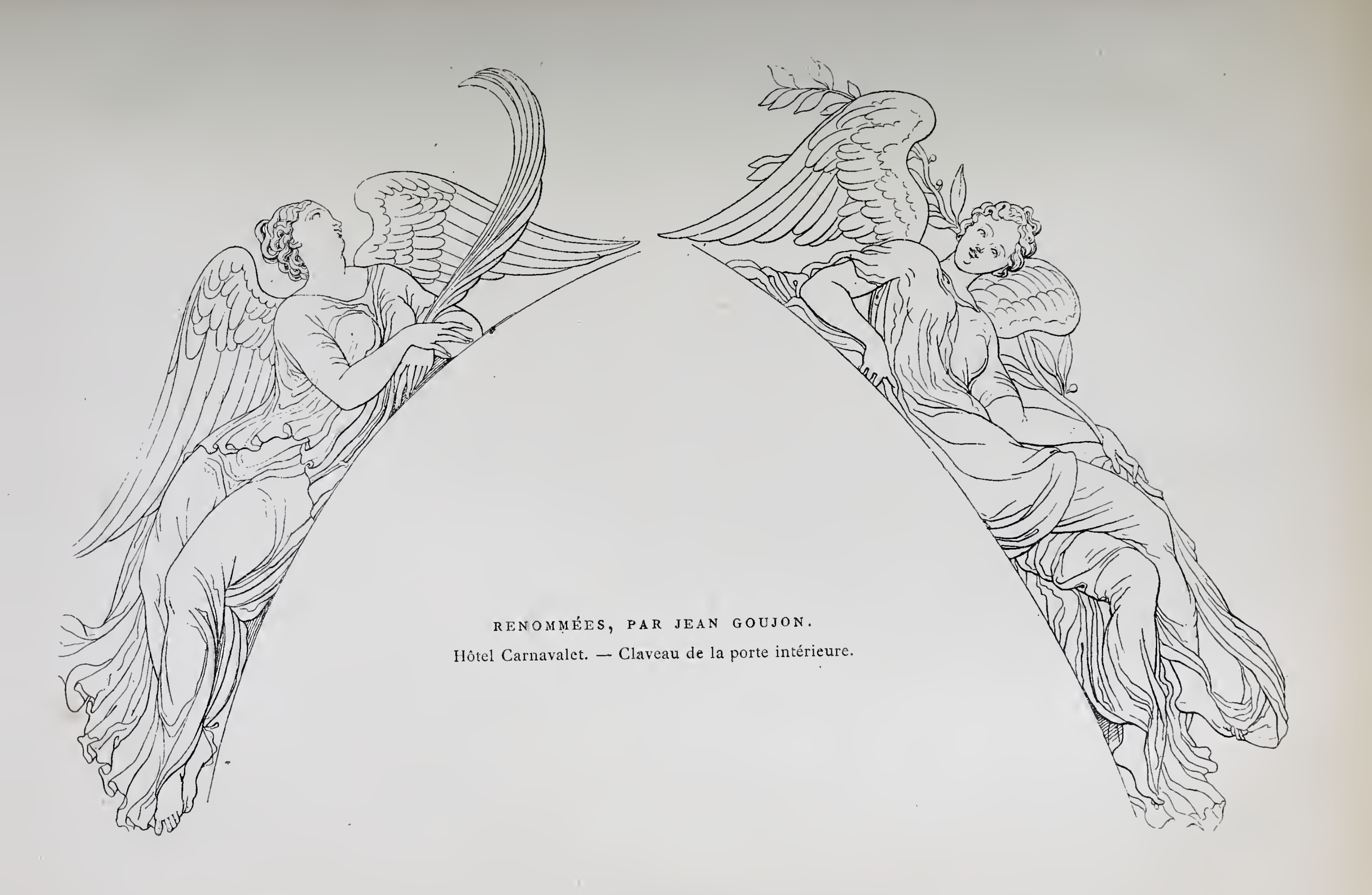


LIONS, PAR JEAN GOUJON.

Hôtel Carnavalet. — Anciennement placés au-dessus de portes latérales ouvrant sur la Cour d'honneur. Aujourd'hui sur la façade extérieure.

douceur, et font équilibre à la force symbolisée par le premier Génie. Ce motif est circonscrit dans un médaillon qui se détache sur des trophées d'armes.

La façade intérieure du portique ne comporte pas de tympan ; aucune fermeture n'était utile de ce côté. Par contre, elle se trouvait placée en regard des fenêtres de l'Hôtel, aussi Lescot et Goujon l'ont-ils faite plus riche que la façade extérieure.



RENOMMÉES, PAR JEAN GOUJON.

Hôtel Carnavalet. — Claveau de la porte intérieure.

Sur le claveau, Jean Goujon sculpta la *Puissance judiciaire* ou l'*Autorité*. Elle est debout, drapée, tenant d'une main le bâton de commandement et, de l'autre, un joug. Les épaules, les bras et les pieds sont nus. Une sphère sert d'appui au personnage.

Sur les rampants de l'arc sont posées deux *Victoires* ou *Renommées*, faisant cortège à la *Puissance judiciaire*. Elles sont drapées. Celle de gauche a dans la main la palme des triomphes. Celle de droite tient une branche d'olivier, et semble jouir d'une parfaite quiétude. Elle évoque l'idée de paix et de sécurité.

Deux *Lions* se trouvent aujourd'hui placés sur la façade extérieure. Ils surmontaient, à l'origine, deux portes latérales ouvrant sur la cour d'honneur. Ces lions se détachent sur un entassement d'armes jetées pele-mêle, et qui ajoutent à la rudesse farouche de l'emblème. Le lion de droite a détourné la tête et il fixe le spectateur d'un œil irrité. Plus humble dans sa pose est le lion de gauche. Il est vu tête basse, une patte sur une boule et la queue pendante ramenée entre les jambes. C'est le fauve dompté, rappelant dans l'Hôtel du magistrat que le droit prime la force.

Ces divers bas-reliefs n'ont pas l'importance de ceux de la Fontaine des Nymphes, mais ils en ont le charme et la sobre élégance. Ce sont bien là des œuvres du maître savant et distingué dont nous esquissons la vie. A défaut de documents originaux, à défaut de monogramme taillé dans la pierre vive des murailles, nous pouvons appliquer, à l'ensemble des sculptures décrites à cette page, l'éloge que M. Jules Cousin s'est plu à faire du tympan : « Ce chef-d'œuvre signé par la grâce et la perfection mêmes de Jean Goujon, l'un des plus populaires du maître, et l'une des plus précieuses perles de sa couronne artistique ».

L'Hôtel Carnavalet, profondément modifié au XVIᵉ siècle, a perdu un bas-relief originairement placé au-dessus de la porte d'entrée du pavillon de gauche, et représentant des *Génies assoupis tenant des flambeaux allumés*, ingénieux emblème de la Justice qui toujours veille, même dans le repos apparent.

C'est à regret que nous n'osons inscrire sous le nom du maitre les admirables mascarons des claveaux du pavillon de gauche, mais Sauval veut qu'ils soient de Ponce. Nous ne pouvons passer outre. Cependant, en les rapprochant d'une tête de faunesse, de la tribune des Cariatides, qui, jusqu'ici, a été acceptée comme une œuvre authentique de Goujon, plus d'un critique a eu la tentation d'accuser Sauval d'inadvertance ou d'erreur. Ces mascarons sont, en effet, d'un travail si parfait, d'un modelé si délicat et si puissant, que Jean Goujon, s'il ne les a pas faits, ne les aurait pas désavoués.

Voici donc le maître inséparable de Lescot et, désormais, fixé à Paris. Selon toute probabilité, Goujon et M. de Clagny, lorsqu'ils donnaient leurs soins à la construction et à l'embellissement de l'Hôtel du président des Ligneris, travaillaient en même temps au Louvre. On prétend même que Lescot, tenu de se consacrer entièrement au palais du Roi, se serait fait suppléer par Jean Bullant à l'Hôtel Carnavalet. Goujon, disons-nous, était fixé à Paris. Il est étrange qu'il se dérobe dans cette ville aux investigations les plus patientes, quant à sa façon de vivre, à ses relations, à sa demeure. On sait que François Iᵉʳ avait fait don à son poète-valet de chambre, Clément Marot, en juillet 1539, d'une maison, avec grange et jardin, connue sous le nom de « Maison du cheval d'airain ». Elle

était située sur l'emplacement de deux habitations portant aujourd'hui le n° 30 de la rue de Condé et le n° 27 de la rue de Tournon. Or, une tradition veut que Jean Goujon ait eu sa demeure et ses ateliers dans le voisinage de la maison de Clément Marot. On a déduit de cette tradition que le sculpteur de la Fontaine des Nymphes avait habité sur les fossés de la ville, de nos jours remplacés par la rue Racine[1]. Que faut-il penser de cette hypothèse à l'appui de laquelle on ne peut produire aucune preuve ?

1. Voy. *Revue Universelle des Arts*, t. III, p. 376.



CHAPITRE VII

ANET

(1549-1550)

La Diane.



IANE de Poitiers ayant triomphé de sa rivale, la duchesse d'Étampes, lorsque le dauphin monta sur le trône, en 1547, Philibert Delorme fut chargé par Henri II de construire et de décorer le château d'Anet. On s'accorde à penser que l'édifice, commencé en 1547, était achevé en 1552. Ce millésime était inscrit sur la porte du château. Par contre, la cloche de l'horloge portait la date de 1554, et nous savons, par ailleurs, que Diane ne dépensa pas moins de 16, 278 livres tournois, pour l'embellissement de sa résidence préférée, pendant l'année 1557. Quels furent les artistes qui travaillèrent avec Delorme au château d'Anet ? Ils durent être nombreux, màis les écrits du temps ne nous ont pas conservé leurs noms. Toutefois, Jean Goujon est certainement l'auteur de la *Diane*, groupée avec un cerf et les deux chiens Procion et Sirius. D'autres ouvrages provenant d'Anet lui ont été attribués, notamment les bas-reliefs en bronze qui avaient décoré l'horloge, deux *Renommées*, également en bronze, et le plafond, en bois sculpté, de l'une des chambres du château. Ces sculptures diverses ont été recueillies au Musée des Petits-Augustins, à la fin du dernier siècle. Que sont-elles devenues lors de la dispersion du Musée ?

M. Pottier, au cours de l'étude, fort bien faite, qui accompagne l'*Œuvre de Jean Goujon*, gravé par Réveil, attribue au maître quelques-unes des statuettes placées sur le portique d'Anet réédifié, il y a un siècle, dans la cour des Petits-Augustins. L'École des Beaux-Arts garde précieusement ce portique, dessiné par Philibert Delorme. Mais nous hésitons à suivre M. Pottier dans le choix qu'il a voulu faire des sculptures dues à Goujon et de celles qui, visiblement, ne sont pas de sa main. Le ciseau fertile du statuaire eût suffi, ce semble, à l'exécution du décor intégral du portique d'Anet, si Delorme l'en eût chargé. La Fontaine des Nymphes ne fut-elle pas exclusivement ornée par Jean Goujon ? De même, les *Anges* et les *Renommées* sculptés dans la chapelle du château, et repro-

duits par Réveil, ne nous laissent pas sans perplexité sur leur origine. Nous n'osons pas reconnaître, dans ces compositions, le style sobre et franc de notre artiste.

C'est également à Jean Goujon que l'on a voulu faire honneur des sculptures de la chapelle funéraire d'Anet. Mais cette chapelle, élevée par un architecte du nom de Claude Foucques ou Foucquères, fut commencée seulement en 1567. Goujon n'était plus en France. Ce n'est donc pas lui qui exécuta la statue à genoux de Diane de Poitiers, pas plus que les *Apôtres*, qui sont aujourd'hui à la Sorbonne. Le style en est lourd et le caractère efféminé. Tel n'est point Jean Goujon dans ses œuvres authentiques. Cependant, en interligne, sur la minute originale du marché de Foucquères, possédé par Benjamin Fillon, l'érudit collectionneur, on lit, au crayon, le nom de Goujon. Si ce nom, d'une écriture ancienne, est celui du sculpteur de la chapelle funéraire, il faut admettre l'existence d'un homonyme du maître, vivant vers 1570, ou même 1580, et d'un talent très différent de celui du statuaire d'Écouen et de la Fontaine des Nymphes.

Piganiol, dans sa *Description des environs de Paris*, parle d'Anet. Sa mention relative au château de Diane de Poitiers n'est pas longue. Elle forme moins d'une page. Mais le narrateur décrit, cependant, d'une plume très informée, « l'horloge où l'on voit une meute de quinze ou vingt chiens de bronze qui marchent et aboyent, et un cerf, aussi de bronze, qui, avec un de ses pieds, sonne les heures ». Nous venons d'écrire, d'après les *Archives du Musée des Monuments français*, que des bronzes ayant fait partie de l'horloge du château d'Anet, recueillis aux Petits Augustins, furent enregistrés, dans ce Musée, par Alexandre Lenoir, comme étant de la main de Jean Goujon. Une œuvre, dont la trace nous échappe, est signalée, en ces termes, par Piganiol : « Dans l'Orangerie, il y a une fontaine où l'on voit une statue de marbre qui représente une femme dont la chemise est mouillée, qui est si parfaitement faite, que la vue y est trompée[1] ». Cette baigneuse de marbre, que le sculpteur a su rendre vivante, au point qu'elle fait illusion, ne serait-elle point l'œuvre du maître qui a conçu les gracieuses naïades de la Fontaine des Nymphes ? Celles-ci, comme la Nymphe d'Anet, portent des tuniques aux plis légers et transparents.

Mais la *Diane* d'Anet, aujourd'hui au Louvre, suffit à la gloire de Jean Goujon. Ce marbre superbe, arraché par Lenoir aux mains barbares des démolisseurs du château de Diane de Poitiers, lui parvint en morceaux. On l'avait scié pour en retirer les tuyaux de cuivre qui servaient au passage des eaux, et c'est merveille que le sculpteur Beauvallet ait pu remettre dans l'état où nous l'admirons depuis un siècle, ce chef-d'œuvre du maître[2].

Diane, nue, assise sur le sol, entoure du bras droit le cou d'un cerf demi-couché auprès d'elle. La main gauche tient un arc. Vers les deux extrémités de la plinthe qui

1. *Description de la France*, édit. de 1722, t. II, partie II, p. 673.

2. C'est Lenoir qui a cru voir des traces de sciage dans les fragments de la *Diane*, tels qu'il les reçut, mais dès lors que des tuyaux avaient dû trouver place dans l'intérieur de la statue, il n'est pas douteux que Goujon fut obligé de l'exécuter en se servant d'un marbre en plusieurs morceaux, qu'il scella ensuite. Il n'a pu procéder autrement. On ne saurait sillonner un bloc unique, et de grandes proportions, de canaux intérieurs, sans le briser.



LA DIANE DU CHATEAU D'ANET

Par Jean Goujon.

(*Musée du Louvre.*)

porte la statue sont les deux chiens de la déesse. Une légère draperie est jetée sur sa cuisse droite. Les tresses de sa chevelure, relevées en spirales sur le sommet de la tête et entremêlées de bijoux, marquent l'époque à laquelle a travaillé le sculpteur. Les dames de cour, au seizième siècle, se coiffaient de la sorte. Le regard est dirigé vers le cerf sur lequel s'appuie doucement la chasseresse, et dont elle semble redouter la fuite. L'expression des lèvres indique la fierté.

Ce groupe réclame une étude attentive. Tout d'abord, il serait puéril de chercher,



LA DIANE, VUE DE FACE.

dans la *Diane* de Goujon, l'image de la fille de Jupiter et de Latone. L'auteur ne s'est pas préoccupé du caractère que garde, dans la mythologie grecque, la sœur d'Apollon, toujours armée d'arc et de flèches, et qui parcourt les bois, accompagnée de sa biche favorite et de son cortège de nymphes. La sévère divinité se fut offensée d'être dépouillée de sa tunique et de voir son pied sans brodequin. Le sculpteur de Diane de Poitiers, chargé de faire une statue décorative, a voulu montrer son talent à traiter le nu, et la maîtresse du château d'Anet portant le nom d'une déesse antique, Goujon décorera son œuvre du nom de cette déesse, en lui empruntant l'un de ses attributs. Mais c'est avec une sorte de

négligence que l'artiste évoque ici le souvenir de l'antiquité. La chevelure de sa divinité n'a rien de grec, et ce détail a induit en erreur plus d'un critique. La *Diane* d'Anet étant coiffée suivant la mode en honneur au xvie siècle, on a voulu voir, dans ce marbre, le portrait de Diane de Poitiers. Il n'en est rien. Plusieurs effigies de cette femme célèbre, que nous avons lieu de croire authentiques, sont parvenues jusqu'à nous. La forme du visage, la dureté de l'arête sourcilière, l'astuce des lèvres ne se retrouvent, à aucun degré, dans la tête sculptée par Goujon. En un mot, si le marbre d'Anet n'est pas une juste



LA DIANE, VUE DE DOS.

conception de la Diane antique, ce n'est pas davantage le portrait de Diane de Poitiers. Qu'est-ce donc ? C'est une page de sculpture des plus remarquables.

On prétend qu'il y eut, à l'occasion de ce marbre, une sorte d'émulation chez Jean Goujon, désireux d'éclipser Cellini, dont le château d'Anet possédait le bas-relief la *Nymphe de Fontainebleau*. Goujon est certainement demeuré supérieur au sculpteur florentin en exécutant sa *Diane*. Mais, peut-être, la vue de l'ouvrage de Cellini a-t-elle nui à la composition du maître français ? Il avait à sculpter une ronde bosse, que dis-je, un groupe, et son travail est conçu dans une donnée de bas-relief, c'est-à-dire que l'ensemble

doit être regardé sous un seul aspect. La chasseresse et le cerf forment tableau du même côté. Observé du point opposé, le groupe n'offre plus que les deux chiens, distants l'un de l'autre et sans action. Il y a plus, Diane a replié la jambe gauche, dans un mouvement sans beauté. Ces critiques seront faites par quiconque essayera de juger l'œuvre de Goujon sans parti pris. Mais le maître excellent a-t-il été absolument libre de composer ce groupe à son gré? Nous ne le pensons pas. On a vu, plus haut, que, pendant la période révolutionnaire, on avait retiré les tuyaux de cuivre qui sillonnaient l'intérieur de ce marbre. La *Diane* d'Anet dominait, originairement, la fontaine d'une cour latérale du château. Androuet Ducerceau a pris soin de la dessiner. Nul doute que le cerf et les deux chiens, placés auprès de Diane, n'aient concouru à l'alimentation du bassin au-dessus duquel ils étaient placés. Dès lors, les exigences auxquelles Goujon se trouva soumis lors de l'exécution de ce groupe, nous interdisent d'en discuter la composition.

Or, si nous nous bornons à apprécier le style de ce marbre élégant et de grand jet, nous ne pouvons trop louer le talent du maître. *Diane* est une création hors de pair. Que son corps soit de proportions conventionnelles, que les membres soient d'une longueur excessive, et les hanches trop étroites, indice irrécusable du voisinage et de l'ascendant du Primatice, qu'importe? Ce sont là des licences de maîtres. L'art doit être l'interprétation de la nature, et Jean Goujon, en sculptant sa *Diane*, a traité le marbre avec l'idéale conception du beau, familière aux Anciens. Non, son groupe n'est pas grec par l'idée; il n'est pas grec par l'arrangement, si on l'observe sous ses divers côtés, mais, vu de face, il se rattache étroitement à l'antique par la forme sobre et châtiée, l'élimination voulue des détails, l'entente et le respect de la ligne ininterrompue, le nombre réduit et l'ampleur des plans, le naturel de la pose, l'heureux équilibre des mouvements. Au surplus, la beauté se dérobe à l'analyse. Elle commande et subjugue. C'est prendre une peine superflue que poursuivre, sur chaque point de ce marbre supérieur, les raisons qui le font admirer. La *Diane* d'Anet est de toute séduction, mais c'est l'esprit et non les sens qu'elle fascine et retient. On peut lui appliquer le jugement de Quatremère de Quincy sur les marbres d'Elgin, lorsqu'il écrivait à Canova: « Le charme de ces statues est comme celui de la grâce: c'est le désespoir de ceux qui veulent chercher le pourquoi de chaque chose. *E bella, perche è bella* [1]. » Elle est belle parce qu'elle est belle. Et si l'on admet que Jean Goujon n'a dû voir que de très rares fragments de l'art grec, l'intuition du passé chez lui tient du prodige. Nul autre, à son époque, ne s'est approché de l'antiquité avec l'assurance aisée, la franchise et la distinction si nettement écrites dans ses reliefs. Nul autre n'a fait circuler la vie dans des marbres contenus et sévères, avec l'intensité qui caractérise les *Naïades* de la Fontaine des Nymphes et la *Diane* d'Anet. C'est pourquoi nul autre ne peut lui disputer le titre d'artiste souverain.

1. *Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova sur les marbres d'Elgin*, p. 126.



CHAPITRE VIII

PARIS

(1550)

Palais du Louvre. — Les Cariatides.



Ces beaux colosses, et les plus grands du royaume, par le marché fait en 1550 avec Goujon, le 5 septembre, coûtèrent sept cent trente-sept livres tournois, à raison de quarante-six livres pour un modèle de plâtre qu'on lui fit faire, et de quatre-vingts écus soleil pour chaque figure[1] ». Ainsi s'exprime Sauval, au sujet des cariatides du Louvre. Ce texte est d'une haute importance. Il établit l'authenticité des quatre figures monumentales, sculptées par le maître pour la salle dite des « Antiques », dans des proportions plus grandes que nature. En effet, chaque cariatide mesure près de trois mètres. Clarac s'est donné la peine de rechercher ce que pouvait représenter, en monnaie de notre temps, la somme allouée à Jean Goujon, et son calcul lui permet d'avancer que chacune des quatre cariatides, en pierre de Trossy, valut à son auteur la somme modeste de 580 francs, non compris les 331 francs que l'artiste reçut pour son modèle, qu'il dut reprendre deux fois, le jet des draperies n'étant pas identique sur les cariatides de gauche et sur celles de droite[2].

Jean Goujon s'est affranchi de tout ressouvenir du bas-relief; il aborde résolument la ronde-bosse. Ses statues persiques sont isolées, et le spectateur peut les étudier sous toutes leurs faces. Or, de quelque point de station qu'elles soient observées, ces fières captives ne cessent pas de charmer l'esprit le plus exigeant par leur élégance et leur force. Disons, sans plus tarder, que les cariatides de Jean Goujon sont du sexe féminin.

Le maître, constant interprète de la grâce, incline à faire de la femme son modèle favori. Faudra-t-il l'en blâmer ici? Non. Les cariatides de la salle du Louvre ne suppor-

1. *Les Antiquités de Paris*, t. II, livre VII, p. 33.
2. *Musée de sculpture*, t. I, p. 467.

tent qu'un fardeau léger. La tribune ajourée qu'elles soutiennent n'est pas de nature à fatiguer leur corps; l'artiste pouvait donc, sans crainte, appeler à son aide quatre femmes de Caryes, lorsqu'il eut résolu de substituer, aux colonnes accoutumées, des figures humaines pour maintenir à hauteur le frêle balcon que lui-même avait sans doute dessiné.



CARIATIDE DU LOUVRE.
Par Jean Goujon.

Debout, droites, entièrement drapées dans leurs robes de lin, qui épousent la forme de leurs corps sans en rien cacher, les quatre captives portent, sur leur tête, un voile aux plis épais, comme pour amortir le contact du chapiteau, dont le gorgerin se confond avec leur chevelure; et les extrémités de ce voile, habilement traitées, tombent sur leurs épaules, sans masquer le cou qu'elles rendent plus solide en augmentant son volume. Les grands yeux blancs de ces belles condamnées, largement ouverts, semblent dirigés vers le ciel avec une expression suppliante. Leur vêtement se déroule en légères cannelures jusqu'à leurs pieds robustes, bien posés sur le sol, et dont le fin modelé avertit le spectateur que ces statues-colonnes sont des êtres doués de vie. Sur les hanches de chacune des cariatides est jetée une sorte d'écharpe, nouée sur le devant de la statue. Les plis de cette draperie ne suivent pas une ligne absolument horizontale; ils penchent avec symétrie sur la hanche droite de deux figures et sur la hanche gauche des deux autres. Ce seul détail différencie d'une manière sensible les cariatides placées vers l'une des extrémités de la tribune et celles qui occupent les points opposés.

On a blâmé plus d'une fois l'effet de cette draperie, le nœud qui la fixe formant un ressaut dans le modelé général, d'un caractère très sobre et très méplat. Assurément, Goujon eût pu se dispenser de cet appendice; mais il ne faut pas oublier que, la plupart du temps, dans les cariatides, l'artiste se borne à sculpter un torse humain, et le motif se termine par une gaîne. Une draperie, placée horizontalement, devient alors indispensable pour bien marquer le point où prend fin la forme vivante, où commence le fût rectangulaire qui n'est, en somme, qu'un membre d'architecture nettement avoué. Goujon ayant pris le parti de ne rien esquiver dans l'exécution de ses captives, dont il a voulu faire des femmes posant sur leurs pieds, il lui eût été facile d'ajouter à leur aspect de force et d'élégance par les plis ininterrompus du voile et de la tunique. S'il ne l'a pas fait, c'est

que, selon lui, le nœud de la partie médiane de ses figures était un accent d'un heureux effet qui ne pouvait en rien choquer le regard. N'était-ce pas aussi une concession permise, de nature à donner l'illusion de la vie?



CARIATIDE DU LOUVRE.

Par Jean Goujon.

Sur cette pente, l'artiste pouvait errer; mais il se ressaisit promptement. Il importe, en effet, que des figures monumentales ne soient pas des statues au sens ordinaire du mot. Elles ont une destination, une fonction précises, en dehors desquelles elles cesseraient d'être douées de convenance. Telles ne sont pas, pour le dire en passant, les cariatides de Vittoria, sculpteur vénitien du XVIe siècle. Enlevées de la place pour laquelle elles ont été faites, elles seraient encore des statues. Les captives de Goujon sont, au contraire, inséparables des chapiteaux doriques de la tribune du Louvre, sous peine de perdre la majeure partie de leur beauté. Elles font corps avec l'architecture, dont elles sont le support en même temps que l'ornement. Car je me refuse à suivre Gustave Planche dans sa critique des têtes, qu'il estime empreintes d'un caractère individuel. Pour un peu, cet écrivain reprocherait à Goujon d'avoir sculpté des portraits, lorsqu'il a modelé le visage de ses cariatides.

Gustave Planche exagère. Les têtes des statues-colonnes dont nous parlons sont impersonnelles. Mais, dans cet ensemble admirable, le maître paraît avoir pris à tâche de se surpasser lui-même et de se jouer des obstacles. Il nous apparaît appliqué à se maintenir toujours à la limite au delà de laquelle serait le péril inévitable.

Goujon, en exécutant ses cariatides, a voulu être, dans une égale mesure, architecte et sculpteur. C'est le sculpteur qui s'est imposé le devoir de représenter des femmes parvenues à l'âge d'une maturité brillante; c'est lui qui a modelé leurs formes pleines, robustes, leurs membres solides et bien développés. Mais, ayant adopté ce parti, l'artiste avait le devoir de s'arrêter au point insaisissable où la force perd de sa sveltesse, où la lourdeur enlève à l'aisance des articulations, à la finesse des attaches, à l'eurythmie des proportions, et c'est le sculpteur qui a su rester maître des difficultés et conserver à ses créations colossales le charme, la grâce de la jeunesse et de la vie. Par contre, c'est l'architecte qui, volontairement et par un coup d'audace bien personnel, a privé de leurs bras ses quatre captives du Louvre.

Antérieurement à 1550, dans l'illustration du *Vitruve* de Jean Martin, le maître avait dessiné des cariatides des deux sexes. Elles sont munies de bras. Ce que Jean Goujon pouvait avoir appris sur l'antiquité l'autorisait à conserver les bras de ses statues-colonnes, soit qu'il les représentât pendants le long du corps, croisés sur la poitrine, maintenus sur les hanches ou relevés à la hauteur du front, ainsi que les portent les canéphores. Mais le bras — c'est un mot de statuaire — est la parole du marbre. Il indique l'action. Les éternelles condamnées de la salle des Antiques n'ont pas le droit d'agir. Elles doivent demeurer immobiles, impassibles, inertes. Et, plus le sculpteur les avait douées de vie par les formes développées, palpitantes, qu'il leur avait données, plus l'architecte devait prendre à tâche de nous avertir, au moyen d'un stratagème compris de tous, que ces figures sont, en réalité, des ornements à apparences humaines, qui se confondent avec l'architecture. On dirait que Goujon s'est souvenu de certaines métamorphoses d'Ovide, dans lesquelles les personnages de la Fable, sous la malédiction d'un dieu, perdent tout à coup leur nature première et se sentent envahis par une seconde nature, qui déjà les transforme et les rejette parmi les corps inorganiques. Les cariatides du Louvre ont subi cette transformation. Mutilées, elles semblent séquestrées du monde des vivants, et leur supplice, sans douleur, ajoute en quelque sorte à leur beauté muette.

On s'est demandé comment Jean Goujon avait pu composer ces figures monumentales sans avoir eu sous les yeux de cariatides anciennes. Il est certain que si le maître n'est pas allé en Italie, antérieurement à 1550, ses cariatides font le plus grand honneur à son génie. Sans doute, il a lu Vitruve et s'est pénétré de ses préceptes; il a fréquenté Serlio, Delorme, Bullant, peut-être Cellini; il est l'ami de Pierre Lescot; mais un texte ou des discours ne permettent pas à l'artiste, s'il n'est admirablement doué, de saisir le style le plus inimitable, celui des Grecs de la grande époque. Or, nous avons vu Jean Goujon sculpter la *Diane* d'Anet, d'après la méthode des Anciens; lorsqu'il sculpte ses cariatides, ce n'est plus seulement leur procédé qu'il applique, c'est leur style, dans son expression la plus pure, qu'il ressaisit en se jouant. Dans la *Diane*, le maître français reste tributaire de Primatice. Dans ses fières cariatides, il ne relève que des Anciens. L'École gallo-florentine est, cette fois, sans influence sur lui. On serait tenté de croire qu'il n'a rien vu de ses artistes séduisants et dangereux. Au contraire, si, visitant les salles grecques du British-Museum, nous nous arrêtons tout à coup devant la superbe cariatide de l'Erechteion, c'est vers Jean Goujon, vers la tribune du Louvre que se reporte immédiatement notre pensée. Nous voyons, dans la statue-colonne du temple athénien, une sorte de sœur aînée des figures de Goujon. Le rapprochement est rendu plus sensible encore par l'absence des bras de la statue de Londres. Le temps, et non le sculpteur, a fait cette mutilation; mais le maître français, sans y songer, a donné l'aspect d'un fragment antique à chacun de ses colosses, taillé dans la pierre de Trossy avec le ciseau retrouvé des disciples de Phidias, qui avait si magistralement fouillé le marbre pentélique.



CHAPITRE IX

ÉTAMPES

(1555)

Emprisonnement de Jean Goujon.



Nous l'avons dit, l'existence du maître qui nous occupe n'est pas connue, et voilà qu'en ces dernières années, un érudit, M. Henri Stein, a eu la bonne fortune de découvrir un document, d'une nature étrange, sur Jean Goujon. D'après la pièce mise au jour par M. Stein, et qui n'est autre chose qu'un arrêt d'élargissement provisoire, l'artiste a été enfermé au cours de l'année 1555, sinon plus tôt, sur l'ordre du bailli d'Étampes. Si invraisemblable que puisse paraître le fait, il demeure indéniable. Nous aurions voulu qu'il fût possible de voir, dans le prisonnier d'Étampes, un homonyme du maître; mais la qualification de « sculteur du Roy au Louvre » ne laisse pas place au doute. C'est bien le maître, ami de Pierre Lescot, auteur de la *Fontaine des Nymphes* et des sculptures d'Anet, que le bailli d'Étampes a fait appréhender. N'avons-nous pas vu que Jean Goujon travaille au Louvre depuis 1550?

C'est du moins à cette date que remonte le marché des *Cariatides*. Il est vrai que les paiements faits au statuaire, et connus de nous, ne se rattachent qu'aux années 1555 à 1562; mais rien ne prouve que le temps ait respecté tous les livres de comptes. Il serait surprenant que Goujon, ami de Pierre Lescot, lié par sa signature pour un travail du plus haut intérêt, dès 1550, se fût éloigné des chantiers du Louvre durant cinq années.

Quoi qu'il en soit, Diane de Poitiers recevait en 1553, de son royal amant, le titre de duchesse d'Étampes qui s'ajoutait, pour elle, à celui de duchesse de Valentinois, et une élégante demeure, dite Maison de Diane de Poitiers, s'élevait à Étampes en 1554. Ce millésime est encore lisible sur le cartouche de l'une des fenêtres de la cour. Ce que nous pouvons voir aujourd'hui de la construction primitive et de ses ornements n'autorise pas à les attribuer à Jean Goujon. Mais la présence du maître à Étampes, au moment même où s'élevait la Maison de Diane, ne pouvant être l'objet d'une discussion, nous avons le droit de penser que le sculpteur d'Anet fut sans doute appelé pour décorer l'habitation dont la ville d'Étampes se proposait de faire hommage à la favorite.

Voici, d'ailleurs, le texte de l'arrêt de la Cour de Paris :

« Du vingt-septiesme jour de septembre l'an 1555, en la Tournelle criminelle du Conseil, où estoient Messieurs.

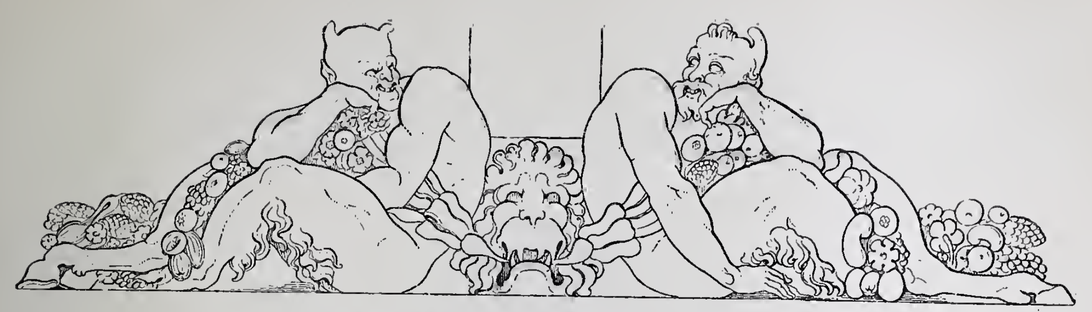
« Veue par la Court la requeste à elle présentée par Jehan Goujon, sculteur du Roy au Louvre, prisonnier, appelant en ladite Court de l'emprisonnement faict de sa personne par ordonnance du bailli d'Étampes ou son lieutenant, par laquelle requeste et pour les causes y contenues, il requéroit estre élargy par tout à tout le moins, en faisant les submissions en tel cas requises et accoustumées; oy sur ce le procureur général du Roy, lequel, après avoir veu ce qui auroit esté faict à l'encontre dudict Goujon, n'auroit voullu empescher icelluy Goujon estre eslargy; et, tout considéré, la Court a ordonné et ordonne ledict Jehan Goujon estre élargy et l'élargist, par ceste ville et faulxbourgs de Paris, seullement jusques au dict jour que sur ladicte cause d'appel sera plaidoyé en icelle Court, en faisant par lui les submissions en tel cas requises et accoustumées, élisant domicille en ceste dicte ville de Paris, et baillant caution, ledict procureur général du Roy présent ou appellé, de se représenter et rendre en l'estat qu'il est audict jour, sur peine de perdicion de cause et d'estre attaint et convaincu des cas à luy imposéz, et à la charge de faire dedans troys jours, signifier ce présent arrest aux parties adverses, si aucunes y a, ou à leur procureur, sur peine d'estre privé et déboutté de l'effect et contenu d'iceluy.

« Séguier, Du Drac [1]. »

Cette pièce, conservée aux Archives nationales, fonds du Parlement criminel, nous révèle que le lieutenant du bailli d'Étampes, après avoir fait appréhender Goujon, a permis qu'il fût conduit à Paris. Là, le prisonnier « eslisant domicille en ceste dicte ville de Paris et baillant caution » est provisoirement élargi, « à la charge de faire, dedans troys jours, signifier le présent arrest aux parties adverses. » Les Archives nationales, pas plus que les Archives du baillage d'Étampes, n'ont livré de pièce initiale faisant connaître la nature du délit pour lequel Goujon fut emprisonné. Les « parties adverses » qui ont fait condamner l'artiste se dérobent à notre curiosité.

Jean Goujon, huguenot, est-il, dans la circonstance, victime d'une persécution? S'agit-il d'une simple dette? Nous serions tenté de le penser, car le sculpteur, remis en liberté provisoire le 27 septembre 1555, reçoit, à quelque temps de là, une somme de 560 livres pour ses travaux au Louvre. Pierre Lescot a donc immédiatement rappelé son ami dans le chantier placé sous sa direction? Mais nous pensons que Pierre Lescot dut être plus jaloux de s'assurer la collaboration du maître sculpteur, un instant retenu loin de Paris, que de procurer au prisonnier de la veille des ressources pécuniaires dont peut-être, au surplus, celui-ci n'avait nul besoin.

1. *Jean Goujon et la Maison de Diane de Poitiers à Étampes.* Paris, H. Laurens, 1890. In-8° de 17 pages (p. 13).



PALAIS DU LOUVRE. — ESCALIER DE HENRI II.
Composition présumée de Jean Goujon.

CHAPITRE X

PARIS

(1549-1562)

Palais du Louvre. — L'escalier de Henri II. — Les œils-de-bœuf.



ES paiements faits à Jean Goujon, de 1555 à 1562, sur l'ordre de « M. de Clagny » prouvent la collaboration du maître aux travaux du Louvre pendant cette période. Ces paiements sont au nombre de sept et forment un total de 4,860 livres 11 sols. Ils ont été recueillis par Léon de Laborde dans ses ouvrages : La *Renaissance des Arts à la Cour de France* et *Les Comptes des Bâtiments du Roi de 1528 à 1571*. Mais, nulle part, en face de la somme allouée au sculpteur, il n'est fait mention d'une œuvre précise sortie de ses mains. Il semble qu'on ait affaire à un homme qui se porte, selon les besoins de l'heure présente, sur tous les points du palais; à une sorte de maître d'œuvre chargé d'une direction compliquée, en mesure de surveiller les décorateurs, de les stimuler, de leur venir en aide et de prendre, au besoin, le maillet et le ciseau pour rectifier un détail ou créer de toutes pièces un ensemble. D'autre part, Sauval, en parlant de la cour du Louvre, fait honneur à Goujon d'avoir dessiné et sculpté les ornements de l'attique [1]. C'est également le maître que désigne Sauval comme ayant « conduit et exécuté » le décor des œils-de-bœuf. Il convient de peser les termes dont se sert l'historien de Paris. Goujon n'a pas eu « à conduire » ce qu'il « exécutait » lui-même. Il est donc évident qu'il a partagé, avec Lescot, la direction des travaux. N'avons-nous pas connaissance, grâce à M. Berty, des menues sommes versées entre les mains de Goujon, le samedi de chaque semaine, du 27 mars 1558 au 22 octobre 1559, et qui ont toute l'apparence d'une paie hebdomadaire, sûrement destinée à des praticiens dont la surveillance lui était confiée? On peut affirmer, croyons-nous, que Goujon dessina la décoration tout entière du palais construit par Lescot. Nous savons, en effet, qu'au XVIIe siècle telle partie du décor exécutée par Van Opstal ou Magnier, ne fut que la traduction des modèles de Jean Goujon.

1. T. II, p. 26.

On le comprend, la tâche étendue que le maître s'était imposée lorsque Lescot l'appela près de lui, en 1547, rend très délicat le choix des parties dans lesquelles on se plairait à voir la marque de son ciseau. Sauval ne cite que deux œils-de-bœuf comme ayant été sculp-



PALAIS DU LOUVRE. — ESCALIER DE HENRI II.
Composition présumée de Jean Goujon.

tés par Goujon. M. de Montaiglon en concède un troisième. Le même auteur veut, en outre, que les deux figures allégoriques placées, de nos jours, au-dessus de la porte des salles égyptiennes et assyriennes, provenant de l'attique d'une aile remaniée au début du

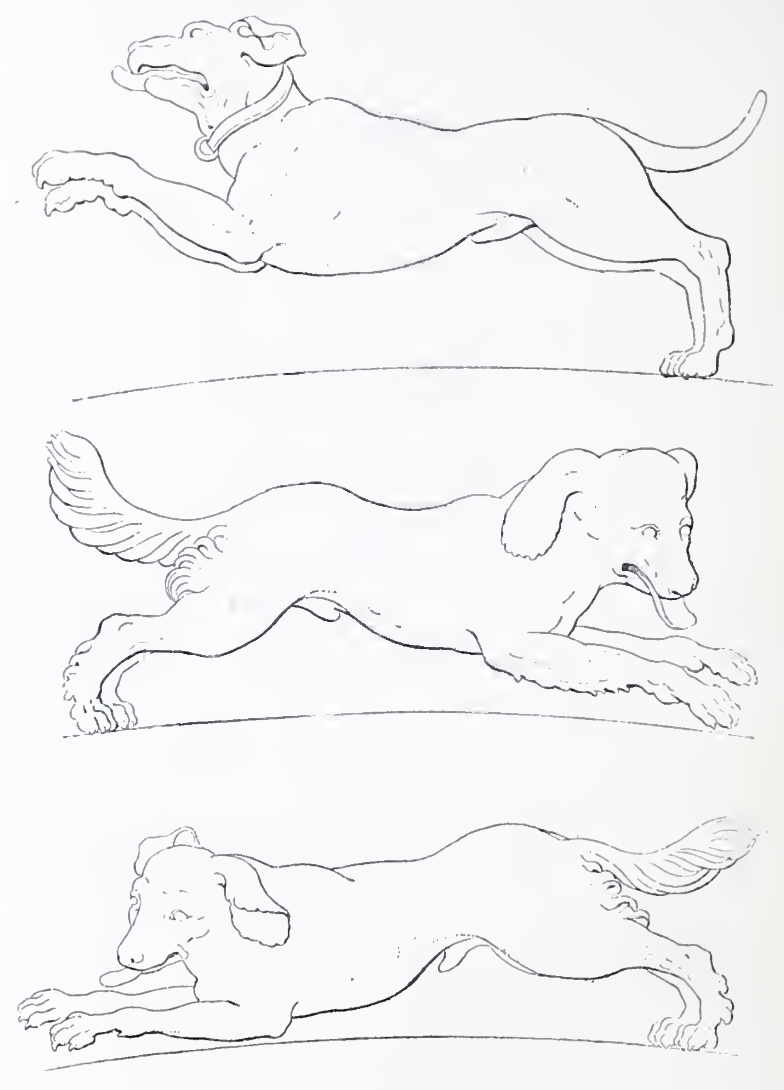
siècle, soient de la main de Goujon, mais, dans cette attribution, le fin critique n'est guidé que par le style des reliefs dont il parle. Ce style apparaît nettement écrit sur maint autre point des murs du palais, notamment dans des détails exquis et sans nombre des « grands degrés » que nous appelons aujourd'hui l'Escalier de Henri II. Or, il est impos-



PALAIS DU LOUVRE. — ESCALIER DE HENRI II.
Composition présumée de Jean Goujon.

sible d'admettre que la décoration touffue de cet escalier ait été sculptée par un seul homme, si alerte, si prompt au labeur qu'on le suppose, mais un seul homme a pu tout concevoir et tout ordonner avec le crayon. Nous pensons que Goujon fut cet homme. Toutefois, afin de ne pas errer, et pour ne pas surcharger, sans profit pour le maître,

l'étude que nous lui consacrons, nous ne décrirons ici que les trois œils-de-bœuf qu'il paraît avoir modelés et sculptés lui-même.



PALAIS DU LOUVRE. — ESCALIER DE HENRI II.
Compositions présumées de Jean Goujon.

L'Histoire, debout, au repos, drapée dans une tunique sans manches, les ailes repliées, s'appuie du bras gauche sur le rebord de l'œil-de-bœuf et grave attentivement, de la pointe de son style, sur une longue tablette, les faits mémorables qu'elle a mission de transmettre à la postérité.



PALAIS DU LOUVRE. — LA GLOIRE ET LA RENOMMÉE (ŒIL-DE-BŒUF).
Par Jean Goujon.



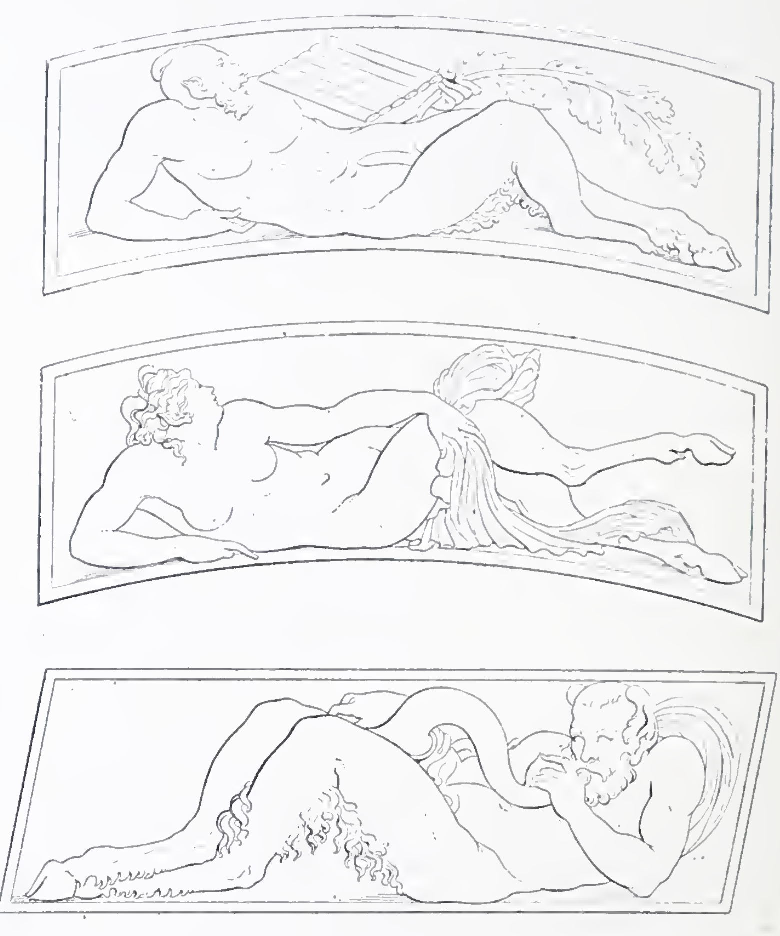
PALAIS DU LOUVRE. — LA GUERRE ET LA PAIX (ŒIL-DE-BŒUF).

Par Jean Goujon



PALAIS DU LOUVRE. — L'HISTOIRE ET LA VICTOIRE (ŒIL-DE-BŒUF).
Par Jean Goujon.

La Victoire, en marche, les ailes presque ouvertes, semble venir au devant de l'Histoire. Elle a le regard levé vers le ciel et paraît faire hommage d'une couronne au dieu protecteur des batailles. Dans sa main gauche, qui pend le long du corps, elle tient une longue palme.



PALAIS DU LOUVRE. — ESCALIER DE HENRI II.
Compositions présumées de Jean Goujon.

L'équilibre et la symétrie de ces deux figures sont d'un goût achevé. A peine pourrions-nous relever une légère lacune dans le jet des plis inférieurs de la tunique de l'Histoire, que le repos du personnage ne justifie pas pleinement. Mais cette allégorie n'en demeure pas moins une conception de toute élégance. Quant à la Victoire, elle a la noblesse, le rayonnement des triomphes. Tout, dans cette composition sans reprise, parle aux yeux et à l'esprit, de conquêtes et de succès éclatants. Goujon n'a rien sculpté d'une main plus sûre et plus déliée.

La Gloire et la Renommée décorent le second œil-de-bœuf. La Gloire est drapée dans



PALAIS DU LOUVRE. — ESCALIER DE HENRI II.
Compositions présumées de Jean Goujon.

une tunique qui laisse à découvert le haut du corps et l'une des jambes. Un croissant est

fixé sur son front : allusion à la souveraine d'Anet. Mais le personnage a les yeux baissés, et le port de la tête trahit quelque embarras. Que veut dire cette confusion, ce regret avoué, perceptibles sur le visage ? Goujon n'a pas dû se permettre une épigramme à l'adresse du Roi ? Peut-être faudrait-il placer la date de ce relief après la mort de Henri II ?

La Renommée porte des ailes qui se profilent jusqu'à ses pieds. Sa tunique, retenue au-dessous des seins, à la manière antique, est ouverte sur le genou gauche. La déesse souffle dans une trompette.

Ronsard, en 1560, dans son Epître à Pierre Lescot, a parlé de cette Renommée. S'il faut en croire Claude Binet, le choix des deux allégories, qui furent sculptées par Goujon sur cet œil-de-bœuf, aurait été indiqué au sculpteur par Pierre Lescot, et les deux figures seraient une allusion au poète de la *Franciade*. Enregistrons ce propos sans y ajouter plus de foi qu'il ne mérite. Tel qu'il nous apparaît, cet ensemble décoratif ne le cède pas au précédent. Le modelé des nus, le mouvement et la richesse des draperies, la pose, les gestes des personnages sont d'un maître.

La Guerre désarmée et la Paix, telles sont les allégories du troisième œil-de-bœuf. La Guerre est en action. Ses voiles flottent autour de son corps avec quelque violence ; elle suspend sa marche à regret ; ses ailes frémissent ; l'une de ses mains serre convulsivement des javelots brisés, et le geste de son autre main parle encore de menace.

La Paix, amplement drapée, a la tête inclinée. D'une main elle tient le glaive qu'elle vient d'arracher à la Guerre, et, de l'autre, elle porte un faisceau de palmes entouré de la couronne royale. A sa gauche est un aviron.

De ces deux allégories, la Paix est la moins heureuse. La Guerre est une composition de tous points admirable, mais nous sommes porté à croire que la Paix n'est pas entièrement de la main de Goujon, si même il a fait plus que d'en esquisser le modèle. La présence de l'aviron, et aussi la pose générale du personnage, ont déterminé Pajou, en 1788, à copier cette figure, qu'il a privée de ses ailes, pour lui donner place auprès des cinq naïades ou nymphes des eaux, sculptées par Goujon à la Fontaine des Innocents.

Nous n'irons pas au delà dans l'attribution, à Jean Goujon, des sculptures du Louvre de Henri II et de Charles IX. On a remarqué que les œils-de-bœuf, placés à une distance très faible du sol, sont décorés de reliefs extrêmement méplats, tandis que les ornements de l'attique confinent à la ronde-bosse. Ainsi l'exigeaient les lois de la perspective, et Jean Goujon qui, sans doute, fut l'ordonnateur général de toute la décoration, avait trop bien parlé, dans le Vitruve de Jean Martin, de cette science indispensable à l'architecte, pour enfreindre ses préceptes lorsqu'il dut concourir à la parure du Louvre.



CHAPITRE XI

BOLOGNE

(1562-1568)

Exil et mort de Jean Goujon.



N connaît la légende. Goujon aurait trouvé la mort dans le massacre de la Saint-Barthélemy, le 24 août 1572. Les écrivains les plus consciencieux se sont ralliés depuis trois siècles à cette opinion. Il n'y a pas plus de cinquante ans que des doutes ont été timidement émis à ce sujet. Quelques historiens, soucieux de reconstituer la biographie de nos artistes de la Renaissance, ont été frappés de voir accueillie, sans contrôle et sans preuve aucune, l'affirmation de leurs devanciers, touchant la mort tragique du maître français. Tout d'abord, Jean Goujon était-il protestant? Rien, jusqu'ici, dans les documents qui le concernent, n'établit le fait avec certitude. Il a fallu la découverte récente de M. Sandonnini pour nous fixer sur ce point. Il paraît désormais certain que l'ami de Pierre Lescot appartint à la religion réformée. Mais, protestant ou non, Jean Goujon cesse d'être nommé sur les livres de comptes du palais du Louvre à dater de 1562. Les derniers versements qui lui sont faits sont ainsi libellés :

En 1561, « 1,085 livres pour ouvrages de son art par lui faits et qu'il fera cy après audit chasteau du Louvre. »

En 1562, « à Jean Goujon, sculpteur, sur et tant moins des ouvrages de son art qu'il a faits et fera cy après au chasteau du Louvre, à luy ordonné par le sieur de Clagny, le 6 septembre 1562, 716 livres. »

Ce paiement solde les travaux exécutés antérieurement au 31 décembre 1561. Par le texte même que nous venons de lire, nous sommes avertis que Goujon est considéré comme devant demeurer sur le chantier du Louvre, sa tâche n'étant pas achevée. Il fera d'autres sculptures, il composera des modèles qui viendront s'ajouter à ceux dont Pierre Lescot lui est redevable dans le passé.

Comment expliquer, en face d'un texte de cette netteté, le silence des documents sur

Jean Goujon, s'il a vécu en France de 1562 à 1572 ? Telle était la question posée. Nous sommes en mesure d'y répondre. Le maître français a dû s'exiler dès 1562, et se fixer à Bologne.

Quel motif donner de cet exil ? Les persécutions exercées contre les protestants. C'est en effet à l'année 1562 que se rattache l'édit de tolérance auquel il fut répondu par les massacres de huguenots à Vassy, à Sens, à Cahors, à Toulouse. Ce fut une année lamentable. On vit le sol de France ensanglanté sur tous les points par les luttes religieuses, et l'édit du Roi, qui autorisait les protestants à exercer leur culte en dehors des villes, demeura sans effet à Paris et dans une partie de l'Ile-de-France. Les passions étaient surexcitées au plus haut degré. Condé et Coligny marchaient à la tête des armées protestantes. Quiconque pouvait être convaincu d'adhésion au culte réformé n'était plus en sûreté dans le royaume. Ce n'est pas ici le lieu de revenir longuement sur ces temps troublés, mais un épisode douloureux des supplices auxquels furent soumis les huguenots, à l'époque dont nous parlons, doit cependant trouver place sous notre plume. Il s'agit de la condamnation d'un protestant de Senlis, nommé Jean Goujon. C'est, n'en doutons pas, à la mort tragique de cet homonyme de l'artiste qu'il convient de faire remonter la légende concernant le maître. Jean Goujon, de Senlis, n'est qu'un artisan, mais il a suffi d'une rectification spontanée, faite par un écrivain, soupçonnant une erreur de texte, et c'est précisément l'erreur qui a pris naissance le jour où l'on a substitué la qualification de « sculpteur » à celle « d'ouvrier en laines », qui appartient au supplicié de 1562.

Je laisse parler l'auteur de l'*Histoire des martyrs :* « Senlis, principale ville de l'Isle-de-France, à dix lieues de Paris, eut aussi, en la mesme année 1562, quelques tesmoins de la vérité du Fils de Dieu. Claude Stoch et Guillaume Berthaut, pour les gouuerneurs d'icelle ville, furent les auteurs, fauteurs et chefs des cruautez qui y furent exercées, ayans pour vn de leurs principaux satellites vn homme du tout profane nommé Pierre le Chien, conducteur d'une troupe de mutins qu'on appeloit la bande de la rue de Paris... Iean Goujon, ouvrier de laines, homme de singulière piété, et qui, dès le temps des quatorze de Meaux, avait à bon escient gousté la uraye religion, et beaucoup souffert pour icelle, ayant fait preuue de son zèle et de son sauoir es sainctes lettres, en la mesme ville de Senlis, sur tout en son dernier emprisonnement auant la mort du roi François II, où il y auoit fait ample confession de foi, fut des premiers au roolle. Aussi maintint-il courageusement la vérité de l'Euangile deuant Gilles le Maistre, premier Président de Paris et les Conseilliers qui lui assistoyent, et respondit sans fleschir sur tous les articles debatus entre les Euangéliques et les Papistes, à raison de quoi il fut condamné d'estre renuoyé à Senlis pour y estre pendu et estranglé, puis son corps bruslé. Ce fut le dernier arrest que donna ce premier Président, lequel, au sortir du palais, estonné de la hardiesse de ce simple homme, qui auoit merueilleusement bien en main les textes de l'Ecriture, et des nouuelles qu'on apporta de la venue de l'armée du Prince, s'en alla coucher au lict, où il mourut tost après. Cependant Goujon reconduit à Senlis, et mené au supplice, le 5 de décembre, se porta auec vne contenance merueilleusement resoluë : ce qui estonna plusieurs gens paisibles, et au contraire irrita tellement les mutins, qu'estant à grand'peine ietté de l'eschelle en bas, la corde fut coupée par le bourreau à l'instance de ces mutins, et Goujon

tomba vif au milieu de la flamme, dans laquelle il se leua par trois fois criant tout haut : « Seigneur, aye miséricorde de moi ! » puis rendit l'esprit[1] ».

Cette victime d'une intolérance aveugle, cet infortuné Jean Goujon, martyr de sa foi, n'était-il point de la famille du maître ? Son supplice eût-il quelque influence sur le départ du sculpteur, qui se serait senti d'autant plus menacé qu'on aurait frappé l'un de ses proches ?

Ce qui paraît certain, c'est que l'artiste s'était expatrié antérieurement à l'Edit de pacification, ou Edit d'Amboise rendu le 19 mars 1563. C'est à M. Tommaso Sandonnini, de Modène, que revient l'honneur d'avoir retrouvé la trace de Jean Goujon sur terre italienne. Les archives de Modène renferment de nombreux registres concernant les procès intentés par le Saint-Office aux protestants réfugiés en Italie. Or, un certain Laurent Penis, de Fontainebleau, graveur en bois et en cuivre, avait quitté la France dès sa jeunesse. Il s'était fixé d'abord à Genève et à Bâle, puis il avait séjourné à Milan, à Plaisance et à Modène. Mécontent des procédés des frères Bertelli, éditeurs d'estampes, pour le compte desquels il travaillait, Penis s'en fut à Bologne, où il resta dix mois. De retour à Modène, il accepta de nouveau les commandes des Bertelli. L'entente paraît avoir régné quelques années entre le graveur et les marchands qui le faisaient vivre, mais, un certain jour, ceux-ci dénoncèrent Penis comme hérétique. On le mit en prison, et l'Inquisition instruisit son procès. Les interrogatoires subis par l'inculpé sont instructifs. Nous sommes en 1568. L'inquisiteur demande au prisonnier combien de temps il a vécu à Bologne et dans quelle maison. Je transcris sa réponse d'après le texte relevé par M. Sandonnini :

« *Padre, io credo esservi stato 9 o 10 mesi et stava da per me, ora da San Georgio, in casa di Antonio d'Alexio, ora alla piazzola di San Michele in casa di Maestro Gio. Poggion, Francese, intagliatore de releve, da San Mamolo in casa d'una vedova.* — Je crois être resté à Bologne neuf ou dix mois, et je demeurais chez moi, d'abord près de Saint-Georges, dans la maison d'Antonio d'Alexio, ensuite à la petite place de Saint-Michel, chez maître Jean Goggion, français, tailleur de relief, près Saint-Mamolo, dans la maison d'une veuve.

Au cours d'une seconde entrevue, le 9 décembre 1568, Penis « dénonce la complicité de Pierre de Toulouse, *che faceva delli horlogi in Bologne* et parlait de matières hérétiques, *et hor se gli trovo presente Maestro Jo. Gozzon, Francese, hora morto, hor maestro Giordano da Parigi, barbagiero, che sta adesso à Napoli.*— Une fois, était présent maître Jean Gozzon, Français, aujourd'hui mort ; une fois, maître Jourdain, de Paris, barbier, qui demeure à présent à Naples.

« Le lendemain, Laurent Penis est interrogé de nouveau sur ses complices et il répond :

« *Non cognosco alcuno che adesso si trovi in questi paesi, et quel Francese, del quale dizzi hieri* (c'est-à-dire Pierre de Toulouse) *se ne parti da Bologna per andar in Franza, et l'accompagnazzimo, io et quel Maestro Jan Guzon, et molti altri Francesi, et un orifice d'ongaria, di statura piccola, il quale ando a Napoli con Maestro Zordan, Fran-*

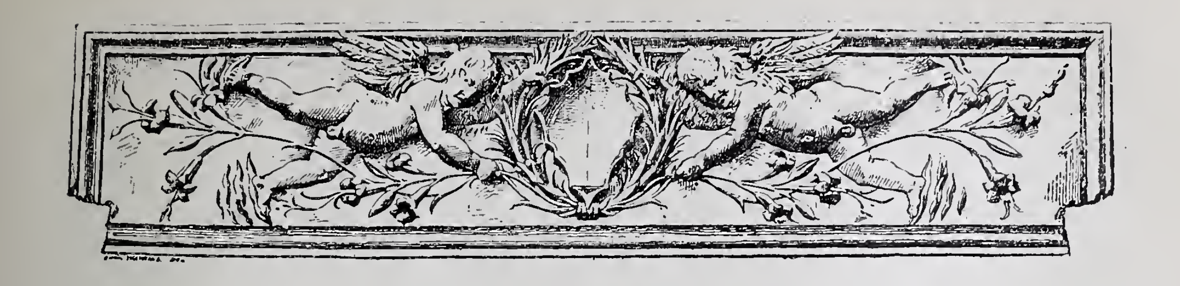
1. *Histoire des martyrs persécutez et mis à mort pour la vérité de l'Euangile, depuis le temps des Apostres iusques à présent,* édition de 1608, in-fol., p. 582, B.

cese gia nominato. — Je n'en sais aucun qui soit à présent dans ce pays. Ce Français dont je parlais hier a quitté Bologne pour aller en France, et nous l'avons accompagné, moi, ce maître Jean Goujon, beaucoup d'autres Français, et un orfèvre hongrois, de petite taille, qui est allé à Naples avec le maître Jourdain, Français, déjà nommé ».

Jean Goujon n'est pas mentionné dans la suite des interrogatoires de Penis. Mais ce que vient de dire le graveur français nous suffit. Il déclare, en effet, le 9 décembre 1568 que le maître est décédé, « *hora morto* ». M. Sandonnini qui a eu sous les yeux toutes les pièces du procès s'applique à fixer la date des événements auxquels l'inculpé fait allusion, et ses calculs méritent créance. Nous admettrons donc avec lui, sans entrer dans le détail des faits, — la communication de M. Sandonnini ayant été intégralement publiée en 1885 [1] — que Laurent Penis est venu en Italie vers la fin de 1559. Il est entré chez les Bertelli, à Modène, pendant la seconde moitié de 1561. Il les quitte pour se rendre à Bologne, vers la fin de 1563, ou au début de l'année suivante. C'est alors qu'il est accueilli par Jean Goujon, dont la demeure est sur la petite place de Saint-Michel, près Saint-Mamolo, et Penis partage son habitation durant plusieurs mois. C'est donc entre 1564 et 1568 qu'il convient de chercher la date du décès de Jean Goujon.

M. Sandonnini eut été heureux de pouvoir constater la mort du maître français, à l'aide des anciens registres paroissiaux de Bologne. Il n'y est pas parvenu. Sa découverte n'en est pas moins précieuse. Elle ajoute à ce que nous savions avant lui sur Jean Goujon, et permet de réfuter une légende trop longtemps accréditée. Goujon n'est pas mort dans le massacre de la Saint-Barthélemy. A-t-il succombé à Bologne? On ne peut l'affirmer, mais Laurent Penis, son coreligionnaire, son obligé, son ami, le déclare décédé en 1568. Une conjecture plausible a tenté la plume de M. Sandonnini. Primatice et l'Abbate s'étant rendus en Italie en 1563, il se peut que ces deux artistes se soient fait accompagner par le maître français. Une autre question se pose. Jean Goujon n'a-t-il rien produit en Italie, notamment à Bologne, lorsqu'il se fut expatrié pour jamais? L'histoire, à l'heure actuelle, manque de documents qui permettent de rien affirmer sur ce point.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXI, p. 14-20.



EPILOGUE



La biographie de Jean Goujon se borne aux notes qui précèdent. Essayons de juger le maître. De tous les sculpteurs de la Renaissance française, il est le plus personnel. Son génie le place hors de pair. Il est le disciple de l'art grec, dont il a pénétré le caractère et ressaisi le style, dans une mesure qui le préserve plus qu'aucun autre contre la manière des Italiens et lui permet d'imprimer le sceau de son individualité sur chacune de ses créations. On a tenté de nommer l'éducateur aux leçons duquel il dut sa formation. Nous pensons que c'est prendre une peine superflue. Il suffit d'étudier l'*Ariane couchée*, dont Primatice apporta le moulage à Fontainebleau, en 1541, et qu'il jeta en bronze, la même année, pour se convaincre de l'impression profonde que produisit la vue de cet antique sur Jean Goujon. Faites, par la pensée, que l'*Ariane* se dresse sous vos yeux, et vous aurez devant vous le type des Naïades drapées de la Fontaine des Nymphes. Chez le maître français, aussi bien que chez l'auteur innommé de l'*Ariane*, vous retrouvez cette ferme recherche d'un ensemble fait de grandeur, ce choix volontaire de la double tunique laissant découverte la partie supérieure du corps, ces voiles nombreux, aux plis compliqués mais toujours légers, presque fluides, enveloppant la forme avec décence, sans nuire aux profils invariablement écrits d'un doigt sûr et appuyé. Les nus, chez les Grecs, sont traités avec ampleur, mais on les dirait recouverts d'une gaze transparente qui aide l'artiste à ne voir que les plans essentiels, sans que jamais son œil soit distrait par les détails ou les dépressions appauvries de l'épiderme. Ainsi se révèle à nous l'*Ariane* antique, ainsi nous apparaissent les Nymphes de la Fontaine des Innocents. Telles de ces Nymphes soutenant leurs urnes au-dessus de l'épaule ne rappellent-elles pas, d'une manière frappante, la pose des bras de l'*Ariane?*

Cette interprétation de la nature, telle que la pratique Goujon, le sépare des maîtres de la Renaissance italienne, trop généralement épris de myologie, de musculature, d'accents à fleur de peau, et, du même coup, il se rapproche des Grecs avec une franchise, une résolution dont nous ne trouvons pas d'exemple à son époque. Ingres, encore pensionnaire de la Villa Médicis, assistait, un jour, à des exercices de voltige donnés à Rome par des écuyers français. Hommes et femmes étaient vêtus de simples maillots très fins. « Regardez ces contours coulants, dit Ingres à l'un de ses camarades assis près de lui, il semblerait que les Grecs ont dû habiller ainsi leurs modèles, afin de faire disparaître les détails. » Ce jugement d'un moderne sur le caractère des sculptures anciennes ne perdrait

rien de sa justesse si on l'appliquait aux compositions de Jean Goujon. Et lorsque nous voyons en lui le disciple le plus direct de l'antiquité, non seulement à son époque, mais encore à l'heure actuelle, si nous avions besoin d'un témoignage irréfutable pour appuyer notre opinion personnelle, nous pourrions rappeler ce mot d'un sculpteur français qui, se trouvant à Londres en 1816, devant les marbres rapportés d'Athènes, par lord Elgin, s'empressait de consigner, en ces termes, son impression : « L'entente des bas-reliefs a toujours été vicieuse depuis que les statuaires se sont affranchis des principes posés par Phidias. En France, Jean Goujon et Germain Pilon ont seuls travaillé d'après la tradition grecque. » Il ne nous déplaît pas de surprendre, sous la plume de David d'Angers, cet aveu spontané de l'étroite parenté du maître français avec ses ancêtres les Athéniens.

Jean Goujon a principalement sculpté des bas-reliefs. Était-ce méfiance de ses forces? Avait-il une préférence pour ce mode d'expression? Ne le croyons pas. L'artiste a subi les exigences de la décoration. Pierre Lescot et Bullant lui ont confié le soin de parer des surfaces planes, et il les a magnifiquement ornées. Au surplus, nous avons lieu de nous féliciter du nombre de ses bas-reliefs conservés depuis trois siècles ; ils font plus éclatante, plus variée, plus lisible la haute leçon du maître, dans un ordre de travaux où personne, en France, n'a su rivaliser d'adresse avec lui. Ses bas-reliefs sont des modèles remplis d'enseignements.

Une caractéristique bien particulière à Goujon, c'est sa tendance irrésistible à prendre la femme pour thème de ses allégories. L'artiste se sentait en mesure d'être l'interprète de la grâce, et la femme lui parut être dans ses proportions, sa pose, ses gestes, ses vêtements, le type de toute convenance physique. Mais l'art doit être l'expression de la vie. Goujon voulut doter ses modèles de formes puissantes, de corps pleins de santé. Ses Naïades, ses Renommées, ses Cariatides ne sont pas des jeunes filles, ce sont des femmes aux membres bien développés. De moins habiles que Goujon se seraient heurtés à d'insurmontables obstacles en essayant de résoudre le problème que lui-même s'est posé. Mais si ses modèles ont l'âge de la maturité, sa science, son génie lui donnent de les vêtir de grâce selon son gré. Les effluves de force et de vie physique qu'il laisse apparaître sur ses marbres achevés trahissent la puissance intérieure, contenue, dominée par l'âme qui transsude dans le regard, l'attitude, le geste. Et, que ses modèles soient nus ou qu'il les ait parés des voiles antiques, dont l'ajustement n'a pas de secrets pour lui, jamais la splendeur sévère de ses corps de femme ne suggère à l'esprit une pensée qui le trouble et l'enlève à la contemplation sereine de l'idéale beauté. On a souvent surnommé Goujon le Phidias français. Phidias est trop grand pour qu'on lui compare aucun artiste. Ce que l'histoire nous raconte du maître de Sycione, si noblement épris de la nature qu'il la proclamait la suprême éducatrice, nous autoriserait peut-être à saluer en Goujon notre Lysippe. Mais les œuvres de Lysippe sont détruites, et ce statuaire a fréquemment travaillé le bronze. Jean Goujon n'a sculpté que la pierre. D'ailleurs ces sortes de parallèles pèchent toujours par quelque point. Soyons plus juste en nous bornant à dire que Goujon est un maître supérieur dans notre école, parce que son génie, fait de lumière, d'énergie et de mesure, l'a sauvé de toute faute contre cette vertu, éminemment française, le goût.

ESSAI DE CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE JEAN GOUJON

I

ŒUVRES AUTHENTIQUES DU MAITRE

CATHÉDRALE DE ROUEN. — 1540.

Portail de la Cathédrale. — Dessin.

Fontaine dépendant de la Cathédrale. — Dessin.

Ces dessins ont été fournis par Jean Goujon. (Voir plus haut, p. 8.) De quelle porte est-il question? La fontaine a-t-elle été exécutée ?

Le Cardinal Georges Ier d'Amboise, archevêque de Rouen. — Statue.

Georges II d'Amboise, archevêque de Rouen. — Statue.

Ces deux œuvres, placées dans la cathédrale de Rouen, ont été détruites. (Voir plus haut, p. 12.)

EGLISE DE SAINT-MACLOU, A ROUEN. — 1541.

Portes du porche de l'Église. — Bas-reliefs. Bois.

(Voir plus haut, p. 14). La Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure s'est publiquement opposée en 1874 à une restauration de ces sculptures. (Voir *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, t. III, p. 225 à 227, 241, 286 à 293.)

Colonnes de la Tribune des Orgues. — Marbres noir, blanc et gris.

(Voir plus haut, p. 8, et le *Nouvelliste de Rouen* du 18 mars 1905, et le *Journal de Rouen* du 29 mars de la même année. Étude de M. Georges Dubosc).

Tribunes des Orgues. — Dessin. (Voir plus haut, p. 8).

Custode ou Ostensoir pour l'église de Saint-Maclou, à Rouen. — Dessin.

Ouvrage disparu. (Voir plus haut, p. 8 et 12.)

Fontaine dépendant de Saint-Maclou.

Jean Goujon fournit le dessin d'une fontaine dépendant de la Cathédrale de Rouen (Voir plus haut, p. 8). Une fontaine, d'ailleurs très fruste, subsiste encore près de l'église de Saint-Maclou. (Voir p. 13). On l'attribue au maître, mais aucune preuve ne permet de voir avec certitude dans les restes qui sont sous nos yeux l'œuvre de Jean Goujon. (Voir *Journal de Rouen* du 19 mai 1904, étude de M. Georges Dubosc).

ÉGLISE DE SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS, A PARIS. — 1544.

Notre-Dame de Pitié. — Bas-relief.

Ouvrage détruit. (Voir plus haut, p. 18.)

Six Têtes de Chérubins. — Bas-reliefs.

Ouvrage détruit. (Voir plus haut, p. 18.)

Les quatre Évangélistes. — Bas-reliefs.

Aujourd'hui au Musée du Louvre. (Voir plus haut, p. 18-22.)

La Déposition de la Croix. — Bas-relief.

Aujourd'hui au Musée du Louvre. (Voir plus haut, p. 19-22)

CHATEAU D'ECOUEN. — 1544-1547.

Quatre Renommées.

La Victoire.

Bas-reliefs. Château d'Ecouen. (Voir plus haut, p. 23-27.)

Le Père Éternel.

La Foi.

La Religion.

La Charité.

Les quatre Évangélistes.

Le Sacrifice d'Abraham.

Bas-reliefs. Aujourd'hui à Chantilly. (Voir plus haut, p. 28-31.

Motifs d'Architecture. — 1547.

Illustration du *Vitruve* de Jean Martin (1547, pet. in-fol.) (Voir plus haut, p. 33-47.)

FONTAINE DES NYMPHES, PLUS CONNUE SOUS LE NOM DE FONTAINE DES INNOCENTS, A PARIS. — 1547-1549.

Cinq Nymphes des eaux.

Six Renommées.

Bas-reliefs. — Fontaine des Innocents.

Naiades avec des Génies et des Tritons. — Bas-reliefs des trois soubassements de la Fontaine des Nymphes, aujourd'hui au Musée du Louvre.

Dauphins, Enfants, Génies des eaux et Naiade. — Bas-reliefs de trois attiques. Fontaine des Innocents. (Voir plus haut, p. 49-57.)

Ecussons entourés de branches de laurier. Bas-reliefs. Pierre.

Deux dalles décorées d'écussons, et provenant de la Fontaine des Innocents ont été transportées en 1883 au Musée de l'Hôtel Carnavalet. Leur provenance et le style du décor permettent de considérer ces fragments comme ayant été travaillés par Jean Goujon. (Voir *Courrier de l'Art*, n° 13, 30 mars 1888, p. 97.)

HOTEL CARNAVALET, A PARIS. — 1549.

L'Abondance, deux Génies et Trophées d'armes. — Bas-relief. Claveau de la porte extérieure. (Voir plus haut, p. 62-64.)

La Puissance judiciaire et deux Renommées. — Bas-relief. Claveau de la porte intérieure. (Voir plus haut, p. 66.)

Deux Lions. — Bas-reliefs. Façade extérieure. Anciennement placés sur une façade intérieure. (Voir plus haut, p. 66.)

Génies assoupis tenant des flambeaux allumés. — Bas-relief disparu, anciennement placé au-dessus de la porte d'entrée du pavillon de gauche. (Voir plus haut, p. 66.)

Les quatre Saisons. — Bas-reliefs. Façade intérieure de l'Hôtel.

On s'accorde à considérer Jean Goujon comme ayant dessiné ces compositions. (Voir plus haut, p. 59.)

CHATEAU D'ANET. — 1549-1550.

Diane, le Cerf et les Chiens Procion et Sirius. — Statue. Marbre. Anciennement placée au-dessus d'une fontaine, dans la cour latérale du château. Aujourd'hui au Musée du Louvre. (Voir plus haut, p. 70-74.)

PALAIS DU LOUVRE. — 1549-1562.

L'Histoire et la Victoire.

La Gloire et la Renommée.

La Guerre et la Paix. — Œils-de-bœuf. Bas-reliefs. Pierre. Cour du Louvre. (Voir plus haut, p. 84-90.)

M. Bapst, membre de la Société des Antiquaires de France, a eu la bonne fortune de découvrir, en 1903, le marché de deux œils-de-bœuf à exécuter conformément au premier, déjà terminé en 1549.

Marché passé entre Pierre Lescot, au nom du roi, et « Jehan Goujon, sculteur, demeurant à Paris, de faire quatre figures de demye-taille de pierre de liaiz de la grandeur de deux aultres qui ont été ci-devant faictes, moyennant la somme de huict vingtz escuz soleil, etc. 9e jour de décembre 1549. »

QUATRE CARIATIDES. — Rondes bosses. Pierre de Trossy, Salle des Antiques. (Voir plus haut, p. 75-78.)

M. Germain Bapst a publié, en 1903, dans les Mémoires de la Société des Antiquaires de France, le texte du marché relatif aux Cariatides, contrat que Sauval s'est borné à résumer. Voici la pièce publiée par M. Bapst.

Contrat passé entre Pierre Lescot et Jean Goujon « le vendredi 5e jour de septembre 1550 ». Le sculpteur s'engage « de tailler quatre figures de femmes, de pierre dure de Trossy, de dix pieds de hault ou environ, en façon de Termes, servant de colonnes, pour servir à ung petit portique dedans la grande salle de bal dud. chastel du Louvre, au bout et en bas de ladicte salle, sous lequel portique est l'une des entrées de ladicte salle, Ledict portique servant par hault du dessubs de ladicte entrée à recepvoir et à mectre les hautbois et joueurs d'instruments. Lesd. figures taillées de taille ronde selon et suivant ung modèle de plastre par cy-devant faict et à luy livré par ledit sieur de Clagny (Pierre Lescot)... Ce, moyennant la somme de quatre-vingt escus d'or soleil pour chacune pièce, le tout montant à trois cent vingt escus sol... qui lui seront payés au feur qu'il besognera à la taille des quatre figures qu'il promect tailler en toute diligence à luy possible sans détournement. »

CHEMINÉE DE LA SALLE DES ANTIQUES

C'est également à M. Bapst que nous sommes redevables du contrat relatif à cette cheminée.

Marché passé entre Pierre Lescot et Jean Goujon « à Paris, le jeudi 10 décembre 1551. » Jean Goujon s'engage « de faire et tailler deux figures de pierre dure de Trocy, de la hauteur chacune de huict poulces et de deux pieds et un poulce de large, sur l'épaisseur qu'il appartient : lesquelles figures servant à enrichyr de deux costés d'une chemynée qui sera au cabinet de la grant salle dud. Louvre. Ce marché faict moyennant le prix et somme de huict vingts escus d'or sol., vallant chascun desdictz escuz quarante-six sols tournois. »

Cette cheminée, détruite puis reconstruite au début du dix-neuvième, a perdu son caractère initial.

ESCALIER de Henri II, dit autrefois « Les grands degrés. »

DIANE, LE GÉNIE DE LA GUERRE, FAUNES, FAUNESSES, LÉVRIERS, MASCARONS, etc.

Décoration sculptée des parois de l'escalier.

Il est admis que Jean Goujon a dû donner les dessins de ces compositions (Voir plus haut, p. 81-84[1]).

II

ŒUVRES ATTRIBUÉES SANS PREUVES OU FAUSSEMENT ATTRIBUÉES AU MAITRE

CAEN

CHEMINÉE DE L'HOTEL DE LONGUEVILLE.

Durant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, des érudits normands ont disserté sur les sculptures d'une cheminée du XVIe siècle, conservée de nos jours au Musée des antiquités de Caen.

1. Notre texte était imprimé quand nous avons eu connaissance de la pièce qui suit, découverte et publiée par M. Germain Bapst, et qui éclaire un point de la vie de Goujon.

Par une convention en date du « 14e jour de novembre 1554 », le roi accorde à Jean Goujon l'office « de recepveur des aydes en l'élection d'Evreux », et le sculpteur repasse ce droit à un praticien demeurant à Evreux, du nom de Guillaume Le Bigault, « duquel office led. Goujon promect rendre, bailler et délivrer les lettres bien et deuement scellées, signées et expédiées pour et au nom et au proffict dud. Le Bigault, et ce moyennant la somme de six cents livres tournois. »

M. Léchaudey d'Anisy voulait que cette cheminée fût l'œuvre de Pierre Goujon, dont il fait le père de Jean Goujon, et que le travail eût été exécuté en 1500. M. Mancel réfuta cette assertion et se plut à voir dans la sculpture en litige une œuvre du XVIIe siècle. M. Tesnières mit fin au débat en découvrant dans un panneau de la cheminée le millésime 1568. A cette date, Jean Goujon avait cessé de vivre. (Voir *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. XXII, p. 28 et t. XXIII, p. 515, et *Caen illustré*, par M. de Beaurepaire. Caen, 1896, in-fol., p. 453-454.)

GISORS

Cadavre sculpté. — Bas-relief. Pierre. (Voir plus haut, p. 5 et 6.)

ORLÉANS

Cariatides.

Les cariatides de la porte gauche de l'Hôtel de Ville ont été attribuées à Jean Goujon par De Buzonnière et Bimbenet, historiographes du monument. Le caractère de ces sculptures ne permet pas de se rallier à l'opinion des deux auteurs. (*Histoire architecturale de la ville d'Orléans*, par De Buzonnière. Orléans, 1849, 2 vol. in-8° t. II, p. 218 et *Monographie de l'Hôtel de Ville d'Orléans*, par J.-Eugène Bimbenet. Orléans, 1 vol. in-8° 1855, p. 15.)

PARIS

§ I. *Cimetière des Innocents.*

Le Triomphe du Saint-Sacrement.

Tel était le sujet du principal bas-relief du monument funéraire de Philippe Gastine, érigé au cimetière des Innocents. On a voulu que ce travail fût l'œuvre de Goujon. Sauval et Brice l'attribuent à Ponce. (Voir *Revue Universelle des Arts*, t. II, p. 346-347, année 1855.)

§ II. *Cours la Reine.*

La Maison de Moret.

Une tradition très accréditée veut que cette demeure soit l'œuvre de Goujon. (Voir plus haut, p. 33.) L'époque de la construction de cette maison est, en somme, le seul argument invoqué à l'appui de la tradition, trop aisément acceptée. Berty, l'auteur des *Grands architectes français de la Renaissance* (1860, in-8°), a consacré une étude à Jean Goujon considéré comme architecte, et, faute de preuves, la pensée ne lui est pas venue de disserter sur la maison de Moret. Sa réserve nous est une leçon.

§ III. *Couvent des Cordeliers.*

Mise au Tombeau. — Bas-relief. Stuc.

Le peintre Doyen et le sculpteur Mouchy ont dressé en 1790 un *Inventaire des peintures et sculptures du Couvent des Cordeliers de Paris.* Dans cette pièce est mentionné un devant d'autel que les deux auteurs disent être de Goujon. Nous voudrions les suivre dans cette attribution, mais l'œuvre dont ils parlent est perdue, sinon détruite, et Sauval qui, ainsi que Piganiol, avant eux, ont longuement décrit le Couvent des Cordeliers, sont muets sur le bas-relief si hâtivement reconnu pour un travail de Goujon. Le silence de Sauval et de Piganiol a sa portée. (Voir *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2e série, t. II, p. 285.)

§ IV. *Couvent des Feuillants.*

Jean de La Barrière présente a Henri III le plan de son Monastère.

Tel était le sujet d'un bas-relief décorant le portail principal du couvent des Feuillants de la rue Saint-Honoré. Millin fait honneur de ce travail à Jean Goujon. L'erreur est indéniable. C'est seulement en 1587 que Jean de La Barrière obtint du roi le terrain sur lequel fut élevé le monastère. A cette date, il y avait près de vingt ans que Jean Goujon n'existait plus. (Voy. *Monumens françois*, t. I. Paris, 1802, in-4°, art. 5, p. 11 et 69.) D'ailleurs, le portail du couvent n'aurait été construit, d'après Félibien, qu'en 1676. Michel Anguier en aurait été le sculpteur. (Voir *Archives du Musée des Monuments français*, t. II, p. 29 et t. III p. 184.)

§ V. *Musée du Louvre.*

Nymphe endormie, Faune et Hamadryade. — Bas-relief. Marbre.

Cette œuvre, d'un très grand mérite, est attribuée par A. Lenoir à Goujon. (*Archives du Musée des Monuments français*, t. II, p. 410.) Mais, depuis près de cinquante ans, cette attribution n'est plus admise. L'œuvre est au Louvre. Elle porte le n° 110 du livret des sculptures modernes de Barbet de Jouy. C'est à Fremyn Roussel qu'on l'attribue en s'appuyant sur le caractère d'un bas-relief authentique de ce bon sculpteur de la Renaissance.

§ VI. *Musée du Louvre.*

Pulverin ou Poire a poudre.

Cet objet, en corne de cerf, décoré d'un Génie, a été attribué à Jean Goujon par De Laborde (*Notices des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre.* Ivoires, n° 920, édit. de 1853). Ph. de Chennevières a combattu cette attribution, et nous nous rallions sans effort à l'opinion de cet auteur. (*Notes d'un compilateur sur les sculpteurs et les sculptures en ivoire*, in-8°, s. d., p. 9-10.)

§ VII. *Musée des Monuments français.*

Figures de l'Horloge du Chateau d'Anet. — Bronze.

(*Archives du Musée des Monuments français,* t. I, p. 184 et t. II, p. 234.)

Deux Renommées provenant des portes du Chateau. — Statues. Bronze.

(*Ibid.*, t. I, p. 151 et t. II, p. 234 et 411).

Plafond d'une chambre du Chateau. — Bas-reliefs. Bois.

(*Ibid.*, t. I, p. 136, 137, 152).

Nymphe drapée. — Statue. Marbre.

(*Ibid.*, t. III, p, 110).

Naissance de Vénus.

La Seine.

La Marne.

L'Oise. — Bas-reliefs. Pierre de liais.

(*Ibid.*, t. I, p. 28, 43, 44, 436, t. III, p. 201, 203, 205, 206 et 297; *Description des sculptures modernes du Musée du Louvre*, par Barbet de Jouy, édit. de 1873, n°s 134 à 137.)

Diane caressant un cerf. — Bas-relief. Marbre.

(*Archives du Musée des Monuments français,* t. III, p. 205-206). Ce monument aurait été la propriété privée de Lenoir.

Diane chasseresse. — Statue, marbre.

(*Ibid.*, t. III, p. 229, 275, 282, 300).

Encore que le témoignage de Lenoir mérite créance, nous avouons ne pas être rassuré sur l'authenticité des œuvres rappelées ici. Quatre bas-reliefs sont au Louvre et il a été démontré qu'ils datent de 1583 ou 1585. Goujon n'existait plus alors. Les autres ouvrages nous échappent. Goujon n'a pas travaillé, que nous sachions, pour le bronze. Que faut-il penser des bronzes, d'ailleurs disparus, inscrits ici sous son nom ?

§ VIII. *Rue Vieille-du-Temple*

Hotel Dajacet, depuis Hotel d'O.

Callet fait honneur à Goujon de la construction, rue Vieille-du-Temple, de l'hôtel Dajacet, devenu successivement l'hôtel d'O et le couvent des Religieuses de Saint-Gervais. Cet hôtel a été détruit en 1795. Callet ne peut citer aucune pièce probante à l'appui de son dire. D'après Callet ce serait la réputation acquise à Jean Goujon par l'hôtel Dajacet qui aurait décidé le Connétable de Montmorency à confier au maître et à Jean Bullant la construction d'Ecouen. Ce sont là de belles affirmations, mais nous ne pouvons les tenir pour valables sans un témoignage qui les corrobore. Callet n'hésite pas à considérer Goujon comme architecte d'Ecouen, au même titre que Bullant. Notre lecteur a vu que nous étions moins affirmatif (*Vide suprá,* p. 23) sur ce point spécial qui n'est pas élucidé. (Callet, *Architectes français du seizième siècle,* Paris 1843, pet. in-4°, p. 50-54.) Nous nous bornons

aux réserves qui précèdent vis-à-vis de Callet qui attribue, sans le moindre embarras, à Jean Goujon un château à Sainte-Geneviève des Bois, l'hôtel du comte de Poitou, une chaire à prêcher au Mans, des statues rue des Deux-Ecus et à la Malmaison, etc. C'est écrire l'histoire avec trop de désinvolture.

§ IX. *Porte Saint-Antoine.*

La Seine et la Marne.

Ces deux figures, en haut-relief, placées sur les impostes de l'arc, du côté du faubourg, ont été alternativement attribuées à Ponce ou à Goujon. Piganiol se garde de prendre parti. Sauval s'abstient de citer un nom. Cette réserve est significative. Ces deux œuvres sont au Musée de Cluny. (Piganiol, *Description de Paris*, t. V, p. 48, édit. de 1765 — Sauval, *Antiquités*, t. III, p. 1 et 2, édit. de 1724. — *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2e série, t. III, année 1882, p. 261-264 et 371. — *Archives du Musée des Monuments français*, t. II, p. 181; *Catalogue du Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny*, par E. du Sommerard, Paris 1881, in-8°, nos 289 et 290.)

§ X. *Préfecture de police.*

Génies, Têtes de Faunes et de Femmes.

Un portail de la Préfecture de police, dernier vestige de l'ancienne Cour des Comptes, reconstruite après l'incendie de 1737, était orné d'un gracieux décor sculpté au xvie siècle. On le trouve décrit dans la *Revue Universelle des Arts*, (t. II, p. 466, année 1855). En 1882, l'exécution des plans d'agrandissement de la Préfecture amenèrent la destruction de ce portail que l'on voulait être une œuvre de Jean Goujon. Mais ce n'était là qu'une tradition. (Voir *Chronique des Arts*, année 1882, p. 74, *La Défense* du 4 mars 1882 et le *Petit Moniteur Universel* du 8 mars de la même année.)

Destination inconnue.

Crucifix. — Ivoire.

L.-N. Barbier, dans son livre *Esquisse historique sur l'Ivoirerie* (Paris, 1857, in-12, page 34) cite un *Crucifix* qu'il dit être de Jean Goujon, mais Barbier omet de désigner la collection publique ou privée où se trouve cette œuvre précieuse. Il ne donne aucune preuve à l'appui de son assertion. Cette double omission enlève une grande part d'autorité à son témoignage.

TABLE DES GRAVURES

Pages

Chapiteau corinthien du Tombeau du Duc de Brézé (Cathédrale de Rouen). 7
Bague décorative de la colonne de droite de la Tribune des Orgues (Eglise Saint-Maclou à Rouen). 9
Fragment de Chapiteau des colonnes de la Tribune des Orgues (Eglise Saint-Maclou à Rouen).. . 10
Ensemble d'un Chapiteau des colonnes de la Tribune des Orgues (Eglise Saint-Maclou à Rouen.). 11
Fontaine de Saint Maclou, à Rouen. 13
Déposition de la Croix, provenant du Jubé de Saint-Germain l'Auxerrois (Musée du Louvre). . . . 17
Saint Jean, même provenance (Musée du Louvre). 18
Saint Mathieu, même provenance (Musée du Louvre). 19
Saint Luc, même provenance (Musée du Louvre) 20
Saint Marc, même provenance (Musée du Louvre) 21
Renommées (Château d'Ecouen) 23
La Religion et la Foi, provenant du château d'Ecouen (Château de Chantilly) 24
La Charité, même provenance (Château de Chantilly) 25
La Victoire (Château d'Ecouen). 25
Saint Jean, provenant du château d'Ecouen (Château de Chantilly). 26
Saint Luc, même provenance (Château de Chantilly) 27
Saint Mathieu, même provenance (Château de Chantilly). 28
Saint Marc, même provenance (Château de Chantilly).. 29
Le Sacrifice d'Abraham, même provenance (Château de Chantilly). 30
Le Père Éternel, même provenance (Château de Chantilly). 31
Cariatides (Hommes). Illustration du *Vitruve* de Jean Martin 34
Cariatides (Femmes), même source 35
Campanile, même source. 37
Chapiteau de Corinthe, même source. 39
Corniche, Frise, Architrave, même source. 41
Colonnes, Entablement, Fronton, même source 43
Proportions du corps de l'homme, d'après Vitruve, même source. 45
Cul-de-lampe, même source 47
Soubassement de la Fontaine des Innocents, ancienne façade sur la rue aux Fers (Musée du Louvre). 49
Nymphes de la Fontaine des Innocents (Ancienne façade sur la rue Saint-Denis) 50
Nymphes de la Fontaine des Innocents (Ancienne façade sur la rue aux Fers). 51
Nymphe de la Fontaine des Innocents (Ancienne façade sur la rue Saint-Denis). 52
Renommées des tympans de la Fontaine des Innocents. 53
Soubassement de la Fontaine des Innocents, ancienne façade de la rue Saint-Denis (Musée du Louvre). 54
Attique de la Fontaine des Innocents (Ancienne facade sur la rue Saint-Denis). 54
Soubassement de la Fontaine des Innocents, ancienne façade sur la rue Saint-Denis (Musée du Louvre). 55
Attique de la Fontaine des Innocents (Ancienne façade sur la rue Saint-Denis). 55
Attique de la Fontaine des Innocents (Ancienne façade sur la rue aux Fers).. 57
La Puissance judiciaire, claveau de la porte intérieure de l'Hôtel Carnavalet (Vue d'ensemble). . . 59

Le Printemps et l'Été, Façade intérieure de l'Hôtel Carnavalet (Sculptures d'après des dessins présumés de Jean Goujon) 60
L'Automne et l'Hiver. Façade intérieure de l'Hôtel Carnavalet (Sculptures d'après des dessins présumés de Jean Goujon). 61
Génies accoudés sur l'écusson des Ligneris, claveau de la porte extérieure de l'Hôtel Carnavalet. . 62
L'Abondance, claveau de la porte extérieure de l'Hôtel Carnavalet (Vue d'ensemble). 63
Lions, anciennement placés sur des portes latérales ouvrant sur la cour d'honneur, aujourd'hui sur la façade extérieure de l'Hôtel Carnavalet.. 64
Renommées du claveau de la porte intérieure de l'Hôtel Carnavalet. 65
Diane provenant du Château d'Anet (Musée du Louvre). Vue de profil. 71
Diane, vue de face 72
Diane, vue de dos. 73
Cariatide de gauche, salle des Antiques (Musée du Louvre). 76
Cariatide de droite, salle des Antiques (Musée du Louvre). 77
Escalier de Henri II au Palais du Louvre (Compositions présumées de Jean Goujon). 81 à 84, 88 et 89
La Gloire et la Renommée. Œil de bœuf de la cour du Louvre. 85
La Guerre et la Paix. Œil de bœuf de la cour du Louvre. 86
L'Histoire et la Victoire. Œil de bœuf de la cour du Louvre. 87

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Avant-propos 3

CHAPITRE Ier

Gisors et Rouen (1500?-1542). — De l'origine normande de Goujon. — Le cadavre sculpté de l'église de Gisors. — Les tombeaux de Louis de Brézé et de Georges II d'Amboise, à la cathédrale de Rouen. — La Tribune des Orgues et les portes de l'église de Saint-Maclou 4

CHAPITRE II

Paris (1544). — Le Jubé de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. — Des comptes de fabrique sur une reliure. — Le marquis de Laborde. — *Notre-Dame de Pitié.* — *Chérubins.* — Les *Évangélistes.* — La *Déposition* 17

CHAPITRE III

Ecouen (1544-1547). — Jean Goujon architecte du Connétable. — Quelle fut sa part dans la construction du château ? — Les sculptures de la cour de la terrasse, de la salle des Gardes. — L'autel de la chapelle, aujourd'hui à Chantilly 23

CHAPITRE IV

Paris (1547). — Les planches du *Vitruve* de Jean Martin 33

CHAPITRE V

Paris (1547-1549). — Sculptures de la Fontaine des Nymphes 49

CHAPITRE VI

Paris (1549). — Les sculptures de l'Hôtel Carnavalet 59

CHAPITRE VII

Anet (1549-1550). — La Diane 69

CHAPITRE VIII

Paris (1550). — Palais du Louvre. — Les Cariatides 75

CHAPITRE IX

Etampes (1555). — Emprisonnement de Jean Goujon 79

CHAPITRE X

Paris (1549-1562). — Palais du Louvre. — L'Escalier de Henri II. — Les Œils de bœuf 81

CHAPITRE XI

Bologne (1562-1568). — Exil et mort de Jean Goujon 91

Epilogue 95

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. de l'Art, E. Moreau et Cie, 41, rue de la Victoire.

LES ARTISTES CÉLÈBRES

BIOGRAPHIES, NOTICES, CRITIQUES ET CATALOGUES

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE **M. PAUL LEROI**
ET PLACÉS PAR AUTORISATION MINISTÉRIELLE DU 15 JUILLET 1892 SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

PREMIÈRE SÉRIE

POLYCLÈTE

PAR

Pierre PARIS

Professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Bordeaux et Directeur de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux.

Ouvrage accompagné de 34 gravures

PRIX : Broché. **3** fr.

100 exemplaires Japon. — PRIX. **12** fr.

LES TIEPOLO

PAR

Henry de CHENNEVIÈRES

Conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

Ouvrage accompagné de 75 gravures.

PRIX : Broché, **5** fr.

100 exemplaires Japon. — PRIX . . . **18** fr.

Fr. Siméon CHARDIN

PAR

Charles NORMAND

Agrégé d'histoire, Docteur ès lettres, Professeur au Lycée Condorcet.

Ouvrage accompagné de 43 gravures dans le texte et 2 gravures hors texte.

PRIX : Broché, **4** fr.

100 exemplaires Japon. — PRIX. . . **12** fr.

P.-L. DEBUCOURT

PAR

Henri BOUCHOT

Membre de l'Institut,
Conservateur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale.

Ouvrage accompagné de 30 gravures dans le texte et 5 gravures hors texte.

PRIX : Broché, **3** fr. **50**

100 exemplaires Japon. — PRIX. . . **12** fr.

DEUXIÈME SÉRIE

COROT

PAR

Émile MICHEL

Membre de l'Institut.

Ouvrage accompagné de 23 gravures dans le texte.

PRIX : Broché, **1** fr. **50**

JEAN GOUJON

PAR

Henry JOUIN

Secrétaire de l'École Nationale des Beaux-Arts

Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts accompagné de 67 gravures dans le texte.

PRIX : Broché, **3** fr. **50**

Vient de paraître

LE BARON ALPHONSE DE ROTHSCHILD

Luxueux in-4° raisin, illustré de 14 planches hors texte, dont 6 eaux-fortes, 34 illustrations et deux autographes dans le texte

Prix : **5** francs

En vente chez tous les principaux libraires et dans toutes les gares.

Paris — Imp. de l'Art, E. MOREAU ET Cie, 41, rue de la Victoire.